MASSIMO BALDINI

IL TEATRO DI G. B. NICCOLINI

STUDIO CRITICO-ESTETICO

FIRENZE
TIPOGRAFIA GALILEIANA
Via S. Zanobi, 54

1907

A GILBERTO BRUNACCI - Cortona

Caro Brunacci,

Ben volontieri avrei voluto, come saggio delle mie letterarie esercitazioni, offrirti qualche cosa di meglio di questa miserevole mal digesta abborracciatura che mi vedi ora al tuo compatimento sottoporre. Ma tu conosci parte almeno de' casi e delle tristi condizioni che ostinatamente m' impedirono ed impediscono di cogliere alcun buon frutto da quegli studî ai quali già con tanto fuoco ed eroica fede immolai gli anni più dolci. Di modo che, desideroso di rompere alfine qualche volta anch' io il silenzio, mi trovo ora, come la cosa meno incompleta, costretto a ripescare e, dopo un pieno lustro, trar fuori nientemeno che una verbosa dissertazione che composi il mio secondo anno d'Università, e che mi valse la Licenza in Lettere. Ti travolgo dunque in pieno accademismo; ti presento un frutto germogliato dalla scuola, e purtroppo anche assai stantìo.

Ciò nonostante soprattutto due motivi, lasciando stare quell'affezione che sempre ci abbarbaglia rispetto ad una produzione propria, mi sembrano abbastanza giustificar l'idea di congedare al pubblico

Caro Brunacci,

Ben volontieri avrei voluto, come saggio delle mie letterarie esercitazioni, offrirti qualche cosa di meglio di questa miserevole mal digesta abborracciatura che mi vedi ora al tuo compatimento sottoporre. Ma tu conosci parte almeno de' casi e delle tristi condizioni che ostinatamente m'impedirono ed impediscono di cogliere alcun buon frutto da quegli studi ai quali già con tanto fuoco ed eroica fede immolai gli anni più dolci. Di modo che, desideroso di rompere alfine qualche volta anch'io il silenzio, mi trovo ora, come la cosa meno incompleta, costretto a ripescare e, dopo un pieno lustro, trar fuori nientemeno che una verbosa dissertazione che composi il mio secondo anno d'Università, e che mi valse la Licenza in Lettere. Ti travolgo dunque in pieno accademismo; ti presento un frutto germogliato dalla scuola, e purtroppo anche assai stantìo.

Ciò nonostante soprattutto due motivi, lasciando stare quell'affezione che sempre ci abbarbaglia rispetto ad una produzione propria, mi sembrano abbastanza giustificar l'idea di congedare al pubblico

quanto allora con facilità giovanile tra me fantasticavo e ventilavo intorno l'opera tragica di Giovañ Battista Niccolini.

Il primo è la brama di conferire anche per mia parte un pochino a rivocar l'attenzione sur un nobilissimo genere di poesia con molta ingiustizia caduto ora in dimenticanza e divenuto obbietto di compassionevoli sorrisi; e senza dubbio poi presso noi in Italia troppo immaturamente. L'Italia, cosa strana, con due così maravigliose letterature, quella d'Ennio e quella di Dante, non è mai riuscita a produrre un solo grande scrittore tragico. È riluttanza invincibile della stirpe? No. Su questo punto ogni dubbio dissolvono gli stupendi germi di dramma e tragedia potentissima deposti e inclusi ne' due massimi capolavori delle nostre lettere rinate, nella Commedia e nel Decamerone. Devono averci dunque sempre nociuto speciali circostanze sociali e politiche. Deliberato di risolver l'enigma, mi rivolsi allora allo studio dell'epoca e dell'autore quando e pel quale ogni nostra tragica pretesa, nel momento ch'era parso più favorevole, finì d'abortire. E scrissi colla passione e colla rabbia di chi non poteva invece tentare una tragedia egli stesso. Del resto, il disprezzo che domina oggi per questa sorta di componimento, mi sembra e sembrava indizio sicuro di cerebrale esaurimento e morale disfacimento e rovinoso generale stemperamento di fibra nelle nostre classi cólte. S'avrebbe ogni ragione di sbigottire, se si trattasse di restaurare la nostra tragedia nelle sue vecchie forme: ma nulla sarebbe pel nostro popolo di

migliore augurio e più confortante, di quando lo stesso trovasse il più forte de' suoi soddisfacimenti e il sollievo più opportuno dalla sua laboriosità feconda nell'assistere, i giorni anniversarî degli eroi emancipatori e dei genii illuminatori, convenendo alle sue cento capitali, sotto il puro e sano e chiaro splendore d'un bel ciel sereno, e nel trepidare e fremere, alla rievocazione ne' ritmi più fulgidi e rappresentazione nelle forme più drammaticamente vivaci, sgorgante dall'analisi più fine e profonda, de' varii avvenimenti i più luttuosi e solenni della immensa Itala storia.

Mi ha in secondo luogo sospinto anche uno scopo di raffaccio e diretta morale ammonizione. M'ha trascinato la bellezza morale della figura del Niccolini, risplendente traverso tutta la nobile sua opera d'arte. Nel tristissimo momento d'indecente corruttela e ributtante abbiettazione che ora in Italia percorriamo, è innegabile che esempio tra le altre bruttissimo nella sua generalità porge la classe degli artisti ed uomini di lettere. I quali, gli uni e gli altri, immemori dell'efficacissimo apostolato civile e politico altra volta dalla loro professione esercitato, emulando ora la servilità e venalità de' preti e di questi più ipocriti o stupidi, fanno a gara, da un lato, nel promuovere la tattica dell'indolenza e de' compromessi di fronte al battere e scavare dell'eterno nemico sotto le mura della cittadella sacra; e dall'altro restano pigiati e stretti in formidabile schiera intorno al dorato mostruoso Tiranno che prosciugando gli stomachi avvince e schiaccia le coscienze e le intelligenze. Stimo

dunque che dentro questa nostra cerchia possa tornare non inopportuno e, se non altro, sonare solenne rimprovero il richiamo dell'immagine di Giambattista Niccolini, una delle tempre più quadrate e solide, delle coscienze più invitte e magnanime del nostro risorgimento. O epica infinitamente feconda generazione d'apostoli e martiri, benchè così di fresco scomparsa, non sembri ora un miracolo od un mito!

Ti confesso tuttavia, a dispetto di tutto questo, che sempre nell'anima, come sopra ti accennavo, mi ripullula il dubbio di non aver piegato ad un troppo cieco affetto verso la travagliosa, benchè meschina, mia opera, affetto che è sempre maggiore verso i figli un po' stentini e che ci hanno procacciato maggiore amarezza. Ed affanno acerbissimo mi è costata la produzione di questa prima, e delle mie opere la più aborrente e restia: sia nel primo gettarla, per le fantasie d'ogni genere ed impeti passionali e prosperosi che dovetti dentro soffocarvi; sia nella posteriore revisione ed emendamento, condotto a termine fra mille difficoltà ed inciampi, e sforzandomi d'utilizzare i miseri intervalli concessi da un'eccessiva occupazione sfibrante ed improba, brutalmente sottraendoli al normale, sano e libero svolgersi della vita e delle attività civili.

Per te, che sai, credo d'essermi sfogato anche troppo: dinanzi ai profani è turpe vergogna lo stridere. Leggi dunque, e prosegui a non volermi male.

Savigliano, 8 luglio, 1907.

L'aff.mo tuo
MASSIMO BALDINI.

CAPITOLO I.

In quali circostanze sorse il Niccolini: suoi criterî d'arte e contegno di fronte ai Classici e Romantici.

Nel 1816, uno de' nostri scrittori più ammirabili per romana austerità ed alterezza e fuoco rivoluzionario e rara libertà e lucidità di filosofo e più venerandi per avversione implacabile di fortuna, il cortonese Francesco Benedetti, poeta e carbonaro, in un suo discorso *intorno al teatro italiano,* dopo un rapido cenno delle sorti di questo ne' tempi passati ed una critica franca ed acuta ed assai particolareggiata dell'opera dell'Alfieri, proseguiva: « Nondimeno io che con mio periglio ne ho accennati i difetti, sono il primo a gridare: Italiani, noi abbbiamo un tragico, ma tre ne hanno i Greci, tre i Francesi; ed altri popoli pure minacciano di soverchiarci. La nostra poesia è la prima di quante al presente esistano; vinciamo anche nella tragica palestra. Credete piuttosto a chi vi rileva i difetti

di costui, senza tacerne i meriti, che non a chi vuol fomentare l'inerte vanagloria nazionale, gridando esser egli tutto, e sforzando così la gioventù o a contraffarlo, o a non toccare per ispavento il coturno. Calzatelo pure, o giovani, e passeggiate con arditezza dove il genio natale vi spinge; pensate che questa è la terra dei portenti, e che il pugnale di Melpomene, da tante mani trattato, in alcuna darà colpi fissi e sicuri » [1].

Era l'anno appunto che Giovanni Berchet, pubblicando la sua *Lettera semiseria di Grisostomo, sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Bürger*, introduceva presso di noi il romanticismo.

Giammai l'Italia s'era trovata in condizioni così acconce e propizie allo sviluppo d'un proprio grandioso teatro tragico. La sana e libera filosofia del precedente secolo e le idee e gli spiriti della rivoluzione che aveva potuto tra noi ampiamente e lungamente spadroneggiare, avevano da una parte gettata negli animi tal ruvida scissione ed instillato dall'altra tal profondo senso della vita e così elevata la coscienza della propria dignità d'uomo ed accesi nelle menti sì sublimi ed ardui nuovi ideali di conquiste civili ed umane, che un severo pathos tragico soffondeva spontaneamente le manifestazioni dell'arte ed era schiusa la via alla concezione dei

[1] *Opere di Francesco Benedetti*, pubblicate per cura di F. S. Orlandini, in due volumi. Firenze. Felice Le Monnier, 1858. vol. II. p. 403.

più intimi e nuovi potenti contrasti drammatici ed alla ideazione dei caratteri più originalmente e colossalmente grezzi marmorei torreggianti. Il risveglio poi dei sentimenti nazionali spingeva a cercare, non pur nelle splendide pagine dei grandi storici del rinascimento ma per la miseria delle cronache medievali, figure di ribelli, di tirannicidi, d' uomini che avessero segnalatamente dato prova d'ostinato amor patrio e sentire audacemente maschio ed indipendente. Così veniva ad offrirsi ai nuovi scrittori maravigliati copia inesausta di temi terribili e commoventissimi e stupendi non mai tentati prima e Cola ed Arnaldo e Manfredi e Procida ed altri antichi, grandi per animo o vicende, sporgevano dalla lunga e lenta notte la fronte radiosa e corrugata. A questa ricchezza di vergine materia s' aggiungeva un alto concetto del teatro e de' suoi uffizii, una sufficiente educazione del pubblico, una abbondevole e squisita precedente preparazione di forme, maturità di riflessione critica. Il Benedetti si faceva interprete di ciò che s'opinava universalmente, quando incominciava il discorso mentovato sopra colla sentenza « Il teatro è stato sempre considerato come l'indizio della cultura d'una nazione » e n'esordiva un altro *sulla necessità di un teatro nazionale* [1] commentando il principio « L'arte drammatica incivilisce e nobilita le nazioni ». Il quale autore verso la fine del primo dei discorsi ri-

[1] *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II, p. 478.

cordati si compiaceva anche *che molti* avessero *cominciato a gustare* il Goldoni, il Metastasio e l'Alfieri e fossesi *destata la brama d'emularli;* e soggiungeva la seguente attestazione molto acconcia al nostro proposito: « La severa tragedia scritta colle buone regole aristoteliche si sta ad ascoltare, mentre mezzo secolo innanzi non avrebbe trovato uditori: non si usano più le commedie a soggetto e gli enuchi non più sono pregiati nel teatro. Non è più notata d'infamia l'arte del comico e la esercitano anche persone di decorosi natali che ebbero letteraria educazione, che occuparono per l'innanzi civili impieghi e trattarono liberali discipline » ([1]). L'Alfieri, il Monti, il Foscolo avevano mostrato come l'endecasillabo sciolto italiano potesse, per la tragedia, secondo i diversi effetti che ottener si volevano, vibrarsi nervosamente aspro e strascicarsi angosciosamente rotto e lento conforme alla parlata umana naturale e libera e protendersi feroce; o scorrere pieno, melodioso, avvicendando la sostenutezza dell'epica colla fluida facondia dell'affetto e la vertigine del pianto; o moversi plasticamente animoso e studiato con vampo lirico e sontuosità ellenica. Il pericolo che la fanatica ammirazione per l'Alfieri traesse i giovani fuori della diritta via, essendo quei suoi rigidi schemi disadatti per chi non avesse voluto restringersi a far della scena una tribuna ma sinceramente e pienamente e profondamente espri-

([1]) *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II. pp. 418-19.

mere e rendere la vita, era in parte levato, avendo ormai alcuni più audaci ingegni iniziata dell'opera di quel grande una libera critica. Dei quali, il primo a levar la voce era stato il prof. Giovanni Carmignani nella sua *Dissertazione sulle tragedie d'Alfieri:* e ne seguiva, comme accennammo, l'esempio il Benedetti ([1]), che sotto lui aveva già a Pisa studiato diritto e più n'aveva ascoltati i savî suggerimenti in materia di letteratura; ed in un'ode a lui indirizzata gli faceva plauso cantando:

> Del ver seguace, amico a gioventude,
> dell'Astigian fremente i sensi alteri
> commendi, e biasmi i ceppi e i color neri
> ed il verso temprato in aspra incude ([2]).

E il romanticismo importato appunto in quel torno invitava a ribellarsi affatto alle leggi della vecchia scuola italo-franca, destava coll'incentivo della lotta un nuovo fervor di produzione, apriva all'attività dell'arte tutti i campi della storia e della leggenda, eccitava allo studio ed alla riproduzione della vita reale ed all'investigazione dei più celati affetti umani e come modelli in tutto questo e miniere di bellezze inesplorate additava all'ammirazione ed all'imitazione i capolavori dei grandi dram-

([1]) Oltre il Discorso citato sopra vedi anche le sue due lettere al Napione, ivi, pp. 456 e segg.

([2]) *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II, p. 314.

maturghi nordici. Certo lo Shakspeare poteva facilmente parere inculto e deforme ed in alcuni luoghi anche non assai esperto ed ingenuo a menti assuefatte agli squisiti parti della musa francese ed ai pasticcini d'Arcadia e v'era rischio che venisse falsato, come già dall'abate Conti e dal Vòltaire: ma allora potevasi pervenire a comprenderlo per mezzo dell'illuminata e raffinata imitazione che n'avevano fatta i tedeschi. Il Goethe, il fondatore della grande letteratura tedesca moderna, aveva come a dire richiamata l'anima nel sotterrato immane corpo di questo Vipunen della poesia e costrettolo ad aprire il forziere de' suoi canti potentissimi [1]. Egli ne aveva saputo infrenare e correggere il titanico impeto selvaggio secondo le esigenze del grecismo più puro e dietro il suo esempio lo Schiller ne aveva temperato il fuoco colla levigatezza e soave sensibilità del Racine e di Virgilio. Il vecchio Goethe allora, « principe dei letterati viventi » come lo salutava il Byron dedicandogli il *Sardanapalo,* troneggiava da tutti riverito e, come ne' miti il Gerenio Nestore, consultato: nè mancavano di quei due scrittori traduzioni francesi ed italiane più o meno fedeli e corrette. Lord Byron, l'Ariosto e Job romantico, questo nobile inglese dalle peregrinazioni bizzarre e sentimentali che colla sua maravigliosa fantasia coi gemiti e fremiti del suo cuore tempe-

[1] Sull'opera del Goethe nella rivelazione e risuscitamento dello Shakspeare sono importantissime le sue stesse *Memorie*.

stoso colla sua vena scintillante ed abbondevole vivificava e rinnovava qualunque tema cui volgesse l'animo, fermava in quel tempo la sua dimora in Italia, ed il suo esempio doveva riuscire tanto più efficace in quanto, come attesta nella prefazione al poema tragico testè ricordato, era alle famose unità della scuola classica temperatamente favorevole.

Se non che, oltre alla eventuale mancanza d'ingegni adatti ed alla malefica virtù del pregiudizio, lo sviluppo d'un grandioso teatro tragico italiano schietto potente e libero poteva trovare un ostacolo gravissimo nelle condizioni politico-religioso-sociali del paese. Dopo la catastrofe e beffa del '15, gl'Italiani dovunque si volgessero non trovavano che ragioni di fremere e maledire: di modo che gli spiriti fiacchi od illusi erano indotti a restringersi a cantar nenie conventuali; agli schiusi alla tempesta e sacra irruenza della vita, agli scrittori di fibra incrollabile non restava che emettere una nota e spremersi tutti in pianti e grida di ribellione e di dolore. Ma supponiamo anche che alcuno d'ingegno eminentemente superiore e gran cuore avesse potuto conservarsi così sereno da proporsi, come s'addice a chi vuole di drammatico far opera sincera, la riproduzione oggettiva della vita. Che gli sarebbe riuscito di fare, col mucidume, colle brutture che si vedeva attorno? V'è anche l'iniquo, lo scellerato, sublime. Ma qui in Italia il cattolicesimo più tirannico, l'ascetismo più morboso e gretto e pestifero, in tre secoli di rincrudimento avevano fatto ogni sforzo

per render gli uomini deboli, ignobili, per levar dalla vita e dal pensiero quanto vi fosse di fremente e di luminoso. Così si spiega la nausea del presente, l'austera schifezza per cui i migliori intelletti di quei tempi erano stati costretti a cercare una distrazione ed un rifugio esclusivamente nelle stupende reliquie d'un mondo ben diverso pervenuteci per la stereotipia dei capolavori delle letterature greca e romana. In altri tempi pur miserandi avevamo almeno in nobili prepotenti e prelati sacrileghi avute figure umane maschie e solenni nella loro empiezza. In Inghilterra, in Germania, nella sanità e libertà del protestantesimo, erano possibili tipi perfino quali un Vicario di Wachefield, un curato di Sesenheim [1]. Che dirò di donne pur magnanime e nobili nel loro fervor religioso, come la Caterina dell'*Arrigo VIII?* Almeno avessimo avute grandi cortigiane, quali brillano e profondamente interessano in diversi drammi dello Shakespeare, del Goethe, dello Schiller. No! Qui nessun carattere, non un segno di forza anche malefica! Il tragico italiano si trovava perduto in un mondo d'uomini inetti, vili, nulli, di bigotte schiocchissime, di zotici preti, di suore e meretrici volgari e frati meschini: per il che, per la concezione di grandi figure virili e femminee tragediabili, doveva contentarsi di lavorare d'immaginazione ed arzigogolar sui libri. E dopo vinte tutte queste difficoltà, ecco scandalizzato il vulgo, quello oppresso

[1] Sul secondo vedi le *Memorie* del Goethe.

e quello unguentato, ecco la censura colle sue forbici!

Col favore della libertà e nuova agitazione tra noi portata nel 1796 e dell'alta stima che sotto il regno e per gl'incoraggiamenti di Napoleone accompagnava gli studî come d'ogni genere così pur delle Lettere, s'erano a queste con caldo animo e fiorenti promesse d'ingegno dedicati molti giovani, che, appunto all'imporsi della Restaurazione, si trovavano pervenuti alla pienezza della loro virtù produttiva artistica. Quale animazione nelle tenebre, qual semina copiosa di germi lentamente ma lussureggiantemente fruttiferi, qual tumultuoso represso furor di vita negli anni che prepararono il '20! Mentre Silvio Pellico con un fremito di libera mondanità s'abbandonava a piangere la triste fine degli scorretti amori di Paolo e Francesca, il Benedetti faceva sfavillare agli occhi dei tiranni d'Italia il pugnale dell'Olgiato e s'apprestava insieme ad evocare contro il Vaticano l'ombra di Cola: e contemporaneamente il Manzoni chiudevasi in biblioteca per ruminare sulla caduta della potenza longobardica e studiare nelle antiche nostre divisioni le cause della facile sottomissione e rovina della patria ludibrio dello straniero; il Niccolini stendeva il *Procida* e col *Nabucco* preludeva alla tempesta dell'*Arnaldo*. Del pari, sortito a giornata meno fulgida, pur nel silenzio lavora e scrive Eduardo Fabbri, rimasticando il sogno di Murat. Carlo Marenco, per compire il numero dei più importanti tragici del secolo decimonono, si

rivelerà un po' più tardi: s'addestrava intanto a disputar di liberalismo co' suoi compagni di studio — fra gli altri Angelo Brofferio — all'Università di Torino.

Dalla qual capitale subalpina così il 25 gennaio del '18 il conte Napione annunziava al Benedetti il trionfo — la prima recita veramente era avvenuta a Milano al teatro Re nel 1815 — della *Francesca da Rimini:* « Le soggiungerò soltanto che a' giorni passati fu rappresentata qui una tragedia, *Francesca da Rimini,* di un giovane nostro Piemontese, il quale fa più bei versi, e sa trovar meglio le vie del cuore, che non l'Alfieri. Se il cielo gli dà vita e modo di continuare la ben intrapresa carriera, forse avremo coll'andar del tempo, chi a più buon diritto potrà chiamarsi l'Euripide Piemontese, di quello che si chiami l'Alfieri il Sofocle » (¹). E il Benedetti così gli rispondeva il 20 marzo da Firenze: « Godo che costà sorga un giovine il quale faccia sperare buona riuscita nel tragico certame.... Anche in Toscana e in altre parti d'Italia sono dei giovani che si dedicano alla tragedia, e questo fuoco destatosi fra noi si deve in gran parte all'Alfieri; ma guai a quelli che si daranno a imitare servilmente un creatore, come egli è, d'una nuova maniera ardita e pericolosa. Venisse pure il tempo in cui la nostra Italia, che in ogni genere di poesia vince le altre moderne nazioni, potesse anche nella tragedia stare

(¹) *Op. di Fr. Benedetti* ecc.. vol. II. p. 455.

a fronte dei Francesi, che, a mio credere, sono in ciò i soli rivali dei Greci! » ([1]).

La *Francesca* era stata composta fin dal '14.

È una tragedia che presa in mano anche oggi, piace. Si potrebbe, se l'abuso degli arcadi non ci avesse rese troppo stucchevoli cotali immagini, assomigliare ad un fiore che fa dimenticare in parte la sua povertà d'appariscenza colla fragranza delle esalazioni. Non c'incontriamo in essa in alcun viluppo che affannosamente c'interessi e faccia passare traverso la tempesta di gagliarde scosse, nè conquide per tratti d'alcuna grande figura umana robustamente scolpita, nè splende per lo studio d'una vivace ed esatta e profonda rappresentazione storica, non per eloquenti parlate, non per concitazione di dialogo. Ma d'altra parte è frutto d'inspirazione sincera. Il Pellico la dettò venticinquenne, quando, recente ancora della lettura de' classici, ben nutrito lo spirito del sano paganesimo artistico sentimentale alfieriano montiano e foscoliano — non si direbbe la *Francesca* sotto certi rispetti sorella germana della *Ricciarda?* —, nel naturalesimo della sua non ancor contaminata ragione e nella fervida pienezza della vita, confusamente e poco cristianamente sentiva l'inumanità ed il peso di certe rigide esigenze o leggi sociali, esagitato il sangue da furor carbonaresco ed accesa la fantasia dal perenne singhiozzo

([1]) *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II, pp. 461-2. — Vedi in fine nota I.

delle sempre fresche terzine di Dante. Ed invero il personaggio con più cura idoleggiato dall'autore e l'unico discretamente riuscito e nel quale il Pellico manifestamente ha voluto riprodurre quello che era o desiderava essere egli stesso, è Paolo, l'amante adultero, il prode Paolo, che unisce la gentilezza d'un cavalier medievale ai caldi sentimenti d'un patriotta del '20, Paolo, che reduce in Rimini da lunghe avventure e lontane battaglie, più bello nel lume e sotto l'aureola della gloria, considera:

> Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
> Per lo straniero. E non ho patria forse
> cui sacro sia de' cittadini il sangue?
> Per te, per te, che cittadini hai prodi,
> Italia mia, combatterò, se oltraggio
> ti moverà la invidia. E il più gentile
> terren non sei di quanti scalda il sole?
> D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
> Polve d'eroi non è la polve tua?
> Agli avi miei tu valor desti e seggio:
> e tutto quanto ho di più caro alberghi! [1].

E tutto il lavoro è da capo a fondo animato dalle smanie, dalle trepidazioni, dai turbamenti, dalle tenerezze e voti ed imprecazioni d'una passione sensuale e fiera, che non conoscendo i freni della religion coniugale, per quanto combattuta, spinge Paolo a sfoghi di questo genere:

[1] Atto I, scena 5ª.

T'amo, Francesca, t'amo,
e disperato è l'amor mio!......
Te amerò sino all'ultim'ora! e s'anco
dell'empio amor soffrir dovessi eterno
il castigo sotterra, eternamente
più e più sempre t'amerò! (1).

e fa presentire a Francesca morente:

Eterno....
martir.... sotterra.... oimè!... ci aspetta!...

e rispondere allo ormai reprobato complice:

Eterno
fia il nostro amore.... Ella è spirata.... io muojo.... (2).

dove è una parafrasi del dantesco:

Amor, che a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Sarebbe davvero curioso rappresentarsi il vecchio Pellico, esprimente con la bigotta contraffazione del viso l'interno impecorimento dell'anima, tenente pel braccio il suo curato ovvero il fratello gesuita, ripetere questi profanissimi prorompimenti e gemiti degli eroi sognati un tempo dalla sua fantasia giovanile! Del pari allora non avrebbe molto verisi-

(1) Atto III, scena 2a.
(2) Atto II, scena ultima.

milmente osato introdurre un personaggio, pel quale e sul cui destino avesse voluto destar simpatia e commiserazione, ad irrompere con una cert'aria di ragionevolezza — sia pure in un momento di cieca esaltazione personale — nella orridità di sentenze e considerazioni come queste di Paolo a Francesca:

> Più non ha dritti alla sua prole un padre
> che a sue voglie tiranniche l'immola.
> Chi de' tuoi giovanili anni sepolto
> ha il fior nel pianto? Chi questa tremenda
> febbre in te mosse onde tutta ardi? All'orlo
> chi della tomba ti spingeva?... Il padre! (¹).

Eppure traverso questi versi, per la comunicazione dei contorcimenti d'una forzata ribellione ad uno dei sentimenti naturali più sacri, scorre un soffio di vera ed alta tragedia e rappresentano forse il punto più elevato del componimento.

Abbiamo veduto il giudizio del Napione: « Fa più bei versi e sa trovar meglio le vie del cuore che non l'Alfieri ». Del quale la prima parte è stata senza dubbio inspirata dal cupo aschero e mal talento che nutriva pel celebre compatriotta e quasi coetaneo e come lui nobile che aveva osato sprezzare i pregiudizî della casta ed elevarsi a tanta altezza (²). I versi della *Francesca* certamente si reggono nè mancano d'un certo sapor classico, ma sa-

(¹) Atto II, scena 3ª.

(²) Consulta la lettera del Napione già citata, e cfr. VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*, epoca IV, cap. XIII.

rebbe temerità sol confrontarli a quelli dell'Alfieri nella loro possente rudezza così originalmente efficaci e scultorii. È poi vero che il Saluzzese, anima più modernamente e squisitamente e per poco non femminilmente sensibile, meglio riesce nella commozione degli affetti molli. Ma, oltrechè l'Alfieri s'era appunto proposto con quella, se vogliamo, esagerata dimostrazione di romana austera sublimità e forza, di riscuotere gl'Italiani dalla snervatezza e viltà che li teneva così vituperevolmente prostrati, in quella singolare soavità affettiva del Pellico dobbiamo riconoscere il principio della sua posteriore decadenza e rovina. Poichè simili temperamenti sono in modo specialissimo sottomessi alle perniciose contaminazioni ed alle devastazioni della tabe ascetica. Ed il Pellico facilmente indotto dal rigore e nella solitudine delle carceri austriache a cercar conforto nella dolcezza morbosa e nell'avvilimento delle fantasticherie e vaneggiamenti mistici, non seppe più atteggiare il suo assiderato spirito ad alcun sincero tragico fremito o singulto, non suscitarne alcuna vital favilla. Non d'un fiore, non d'un sorriso la sbigottita musa rallegrò più le sue grame pagine. Le tragedie che dettò da quell'epoca in poi, passabili pel disegno, portano in tutto il resto l'impronta del rattrappimento ed accasciamento più desolante: così vi sono non dirò tenuemente ma appena appena adombrati i personaggi, così n'è stitico l'andamento e sfiaccolato e scolorito lo stile, così slombati e troppo spesso — nè alcuno studio

di naturalezza può scusarlo — prosaicissimi i versi. L'arte drammatica si nutre dell'insania e del libero impeto dionisiaco. Gl'istrioni sono stati sempre maledetti dalla Chiesa.

Il Niccolini così del '34, a proposito de' fischi coi quali era stato accolto il *Corradino* del nostro autore, con fine malignità scriveva a Maddalena Pelzet, la famosa attrice sua amica: « Può essere che questo componimento mancasse di merito; ma non approvo la condotta del pubblico torinese, il quale doveva aver più riguardo all'ingegno e alle sventure del suo concittadino. Il Ciampolini, che sta in carteggio con dei Piemontesi, mi accerta che il celebre autore della *Francesca* e delle *Prigioni* si è messo a fare la corte vilmente ai Signori ed ai Gesuiti: ciò spiegherebbe la severità degli uditori, i quali ad un uomo che ha sofferto per una causa tanto diversa non perdonano questa codardìa. Ma egli non vuol tornare allo Spielberg, e per Iddio ha ragione: veramente, scrivendo come ha fatto nei *Doveri dell'uomo,* meritava d'esser fatto cavaliere. Ho letto in questo libercolo, fatto per l'istruzione dei giovinetti, predicata la più cieca obbedienza ai superiori per la sola ragione che sono superiori. Ah! le carceri vagliono per mille Missionari! » [1].

---

[1] Atto Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, Firenze, 1866, in due volumi. È opera fondamentale per gli studi sul Niccolini. V'è delle lettere di questo la raccolta più completa che possediamo. Ved. I. 174.

Eppure potè sentirsi ancor tanta lena da darci nelle *Mie prigioni* uno dei più commoventi libri del mondo! Ma per queste non si trattava di creare, bensì di ricordare: e ciò che in esse principalmente interessa ed affanna è vedere e traverso la rappresentazione più candidamente e limpidamente genuina seguire passo passo il progressivo intristimento e paralizzamento d'un ingegno così liberamente e giovenilmente fervido, nello splendore del suo più bel fiorire; ed il processo, a così dire, di dissoluzione giungere a tal punto da non rimaner più dell'antico essere che una sparuta ombra ovvero un rabbrividente spettro. È sempre il ribelle, il carbonaro, che colpisce, però corrompentesi ed in via di sfacelo. Vero è però che se lo stretto cattolicesimo colla sua azione inceppante ed ammortente ha impedito all'ingegno del Pellico di produr quelle eccellenti frutta di cui la *Francesca* era promessa sì fulgida, lo stesso neppure in altre condizioni ci avrebbe tuttavia dato quel superbo teatro che l'Italia ambiva. Ed invero la giovinezza dell'autore scusa solo in parte quella meschinità di piano e povertà di caratteri, che, come già s'è accennato, anche in questo suo primo lavoro si riscontrano. Si potrebbe, per quel che si riferisce all'invenzione, asserire che non ha fatto presso a poco che stemperare in cinque atti il potente schizzo di Dante: nè, considerando che tutta la trama s'aggira sulla tristezza ed i vacillamenti della protagonista, sarebbero, adattamente intesi, male a proposito i versi coi quali il Chapelle

espresse, interrogato dall'autore, il suo parere sulla *Bérénice* del Racine:

> Marion pleure, Marion crie,
> Marion veut qu'on la marie.

La qual protagonista poi è una delle consuete donne sentimentali e prive d'individualità, quale un discreto giovane, coll'aiuto, di corrette letture e sotto l'influenza della sua cristiana educazione, poteva immaginando aprioristicamente concepire. Così troppo leggermente sbozzati sono, Lanciotto, marito e fratello tenerissimo la cui passionata e sollecita sensibilità può però diventare nello strappo della disillusione pericolosissima — forse foggiato sul duca di Vendôme dell'*Adélaïde de Guesclin* del Voltaire —, e Guido, padre assai affettuoso fin dove glielo consentono i sociali pregiudizî e desideroso d'accomodar le faccende scompigliate. Eppure anche nei primi saggi qualche tratto nuovo e profondo suole rivelare il genio.

Del resto lo stesso Pellico nell'ultimo dei *Capitoli aggiunti alle Mie Prigioni* candidamente confessa: « Dopo avere scritto dodici tragedie, otto delle quali soltanto non pubblicate, ho cessato di comporre pel teatro sentendo di non avere un fondo abbastanza ricco per delineare caratteri ».

Alle dottrine romantiche poi il Pellico aveva per tempo fatto buon viso, ed a loro deve quella sapiente larghezza ed in parte anche quella non mai mancante naturalezza che son sempre da com-

mendare nelle tragedie sue posteriori anche le più fredde.

Carattere dell'ingegno d'Alessandro Manzoni sono una straordinaria finezza e potenza d'osservazione e d'analisi accoppiate ad una singolar profondità e delicatezza di sentimento. Così ha potuto alle due sue tragedie intessere alcune scene per sapiente elaborazione ed originalità ed ardor tanto più caldo quanto compresso e virtù di penetrazione ed insistenza e pertinacia d'esame non pure uniche nel nostro teatro, ma ottenenti un luogo insigne nella letteratura drammatica universale. Nel *Conte di Carmagnola* (1820), Marino, uno de' capi del Consiglio de' Dieci, nella coscienza dell'impassibile rigidezza e sicura potenza tenebrosa del magistrato di cui fa parte, riesce con tal'arte di mozzi detti e cupi accenni ad indurre mediante lo spavento il senator Marco ad abbandonar la causa del grande e sventurato amico, che, senza alcuno degli apparati allora soliti di fantasmagorie spettrali e truci rappresentazioni, è conseguito uno degli effetti terroristici più forti e profondi [1]. Parimente nella scena dell'*Adelchi* (1822) fra Carlo e Desiderio [2], è ritratto a meraviglia il freddo consapevole orgoglio e la raffinata compiacenza e meditata e misurata insolenza del primo nella vittoria ed i due re nella diversa fierezza delle robuste loro anime stanno degnamente

[1] Atto IV, scena 1ª.
[2] Atto V, scena 5ª.

l'un dell'altro a fronte. L'oggettività imperturbabile e profondità nuova e sottigliezza che il Manzoni, rivelando l'eredità dell'avo materno, ha portato nell' investigazione dei laberinti inestricabili pei quali s'avvolge il pensiero dell'uomo più riposto, e nell'espressione dei segreti avviluppati contorcimenti del rimorso e nella ricerca delle più occulte ragioni ed intimi dibattimenti pei quali l'anima si studia di giustificare a sè stessa la colpa, appare soprattutto nei soliloquî di Marco (1), Svarto (2) e Guntigi (3). La sua sensibilità squisita dimostrano gli ultimi momenti del conte di Carmagnola (4) e d'Ermengarda (5). Lo spirito filosofico poi del quale il Manzoni fin da giovine s'era impregnato l'elevatissimo intelletto, la vastissima erudizione letteraria, l'abitudine della riflessione e dell'esame implacabile lo spinsero a concepire i suoi drammi in quella forma che più gli fosse parsa ragionevole ed acconcia per la sincerità e pienezza della rappresentazione e l'efficacia, con perfetta indipendenza da qualunque norma tradizionale.

L'arte a cui la sua più s'avvicina è quella del Goethe. Egli iniziò nel teatro italiano la più grande delle rivoluzioni. Così, non volle, come fino allora

(1) *Il conte di Carmagnola*, atto IV, scena 2ª.
(2) *Adelchi*, atto I, scena 7ª.
(3) *Adelchi*, atto IV, scena 3ª.
(4) *Il conte di Carmagnola*, atto V, scena 2ª e segg.
(5) *Adelchi*, atto IV, scena 1ª.

s'era usato, dal fatto storico pigliare la nota fondamentale od il pretesto per lavorar di fantasia e tesser di suo una commovente ed adorna favola, ma si propose di rievocare l'avvenimento scelto per tema, od anche il periodo, nella sua integrità e secondo la nativa schietta indole e colore. Preparazione quindi a quei due poetici componimenti furono erudite ricerche e così accurate e minuziose che diedero eziandio origine a due scritti storici in prosa nel loro genere pregevolissimi. Così Federico Schiller assieme al *Wallenstein* componeva la *Storia della guerra de' trent' anni.* Se non che nel nostro all'arditezza e sapienza del critico non fu compagna la fiamma vivificatrice e la fecondità dell'artista. Per poco, se si tolgono quei luoghi che ho sopra lodati, non ha ne' suoi lavori riprodotta l'aridità delle cronache da cui ha attinta la materia. Alla sua immaginazione mancava quell'ebbrezza ed opulenza che affascina la pingue anima popolare, il suo spirito finissimo non era capace di quella torbida agitazione convulsa, di quella veemenza e tempesta di cento passioni onde sgorga fremente e riceve consecrazione il dramma. Del tumulto dell'invasione Franca e del romoroso cozzare e mescersi dei due popoli oppressori non è resa che una pallid' eco nel coro. Chi poi cerca nel *Conte di Carmagnola* una pittura della fervida e burrascosa vita dell'Italia degli avventurieri? E nella plasmazione della figura del protagonista, come pure di quella d'Adelchi, ed in altre parti si può scopertamente osservare la ma-

ligna influenza di quella che ardirei chiamare infatuazione cattolico-ascetica dell'autore. Il Manzoni vede nel conte di Carmagnola un grande che nell'inesperienza de' vili maneggi e per la ferma fiducia nella propria rettitudine e nella purezza della propria immacolata coscienza, divien vittima del tradimento. A meraviglia! Il tipo si prestava ad essere sviluppato magnificamente e sublimemente. Qualche cosa di simile già avevamo nel Giano della Bella così robustamente nella stupenda sprezzatura e concisione del suo stile tratteggiato dal Compagni. Ma il concetto dell'onestà e virtù naturale grezza e schietta era, nel nostro convertito, deturpato e falsato dalla ricercatezza morbosa e pecorilità del sentimentalismo gesuitico. Quanto la figura di Francesco Bussone corruscherebbe più maestosa e drammatica nell'aggrondamento d'un nobile sdegno ed in un'espressione rozzamente efficace e più violentemente spontanea e rapida e rotta dei soavi e sacri affetti famigliari, piuttosto che in quella smancerosa lungaggine d'accenti di perdono e d'oblio e di devote ammonizioni! Anche più deformata e monca è riuscita quella d'Adelchi, che nelle sue sottili distinzioni tra quanto deve al padre e quanto al capo della religione, nei meticolosi dibattiti della sua trepida coscienza, nelle sue continue incertezze può facilmente farci credere d'esser davanti ad un muscoloso fraticello novizio. Lascio il diacono Martino, le suore di San Salvatore ed altre somiglianti dolcezze.

Al Manzoni ha nociuto anche la soverchia cura di riuscire naturale e semplice nello stile. Versi così sparuti e disadorni e dove trema continuo e gelido lo stento e lo sforzo mal s'addicono alla elevatezza tragica:

.... grandesque cothurni,

sentenziava Orazio.

A questi due dell'Alta Italia, moventisi in un'atmosfera di radioso ma non per questo meno soffocante misticismo, ammiratori della civiltà medievale ed apostoli dell'obbedienza, fanno vivo contrasto i due Toscani Benedetti e Niccolini entusiasti della vita e dell'arte greca e romana, agitati da fieri spiriti antipapali e banditori di sentimenti laicamente liberi. Come anelli di congiunzione tra le due scuole possono considerarsi il Piemontese Carlo Marenco ed il Romagnolo Eduardo Fabbri [1].

Il primo, fiorito un po' più tardi, è il rappresentante più sincero e completo della tragedia romantica, quale fu vagheggiata da' seguaci di questo sistema nella perfetta pienezza e purezza del suo sviluppo. In religione è meno austero ed infiammato del Pellico e del Manzoni solo perchè fu spirito troppo a quelli secondo in profondità d'osser-

[1] Uno studio speciale sul Marenco ha fatto EUTILIA ORLANDI, *Il Teatro di Carlo Marenco*. Firenze. 1900. Sul Fabbri, vedi GIOVANNI MESTICA, *Manuale di letteratura italiana nel secolo XIX*, p. 40 ecc., e GUIDO MAZZONI, *L'Ottocento*.

vazione e severità di raziocinio: del resto non esce punto dai limiti d'un di sè pago moderatismo cattolico-sentimentale. Come artista fu segnalatamente attratto da ciò che v'è di bizzarro e scomposto, di misterioso e fantastico, di truce e magnanimo, di romanzesco e cavalleresco nella vita italiana dell'epoca feudale e dei comuni, e si compiacque di complicati viluppi e colpi di scena. Se non che, nella preoccupazione di sorprendere, trascura la verità schietta e profonda degli umani fremiti e palpiti ed è poi soverchio slombato e diffuso e sermocinatore e troppo descrive nè ben concuoce e ravviva con caldo sentimento poetico il materiale che largamente attinge dalla storia. Non manca però di situazioni e scene ben risolte e condotte; il terzo Atto della *Pia* (1837), ad esempio, è stupendo: ma pochi petali non fanno primavera.

Sangue meno sieroso ed anima assai più fervida ebbe il Fabbri cresciuto e fatto maturo nella libertà della repubblica Cisalpina e nella castigatezza laica del primo Regno Italico. Arrestato, benchè non facesse mai parte d'alcuna società segreta, nel 1824, per le sue aspirazioni nazionali e liberali, e condannato prima a morte, quindi a prigionìa perpetua, commutata poscia in decennale, il 26 ottobre del '30 si lamentava dalle carceri di Civita Castellana per lettera colla sorella Margherita d'Altemps di non avere facoltà alcuna di leggere o scrivere, e soggiungeva: « Ma Roma non ha mai trattato diversamente i pari miei, e fu sua arte antica e moderna

sempre » [1]. Nella *Fausta imperatrice* (1829), al principio del II Atto, Costantino aspirante a fondare un regno che si mantenga eterno, dice:

> A ciò bisogna
> nova religïon, che umilïando
> le feroci alme, a ben servir le inchini.

Scrive la storia della vita passata in prigione « con intendimento di lasciarla per ricordanza dei delitti dei Papi, da Consalvi compreso fino a tutto Gaetanino » [2]. Spererà tuttavia che l'Italia possa risorgere per opera di Papa ed accetterà da Pio IX la nomina di Senatore dell'Alto Consiglio, di prolegato nella provincia di Urbino e Pesaro e, dopo il Mamiani, di ministro dell'interno e presidente del papale Gabinetto.

Il Fabbri trattò alla rinfusa argomenti mitologici e della storia antica e medievale, come del resto avevano fatto i grandi maestri francesi, segnalatamente il Voltaire, e lo stesso Alfieri e quasi a lui contemporaneamente facevano il Monti ed il Foscolo: pel metodo poi fu sempre più o meno strettamente classico. Pubblicando la tragedia *I Cesenati del 1377*, benchè composta tra il '35 ed il '43, sente nella lettera dedicatoria il bisogno di domandare scusa d'aver fatto protagonista un popolo. Nello studio dei caratteri e nella condotta delle scene si

(1) MESTICA, *Manuale*, ecc., p. 411.
(2) Ibidem, verso la fine del cenno biografico.

mostra vero e talora profondo drammatico. La scena terza, ad esempio, dell'Atto quinto della *Fausta imperatrice* è un capolavoro di finezza psicologica e squisito e caldo sentire ed una delle più rare, nel suo genere, del teatro italiano. I suoi versi, generalmente poco limati e pedestri, sono tuttavia spesso efficaci per sana asprezza ed opportuna varietà di spezzatura; e lo stile s'impone anche nella sua aridità ed andamento talora intralciato per uno spontaneo maschio vigor di concetti rivelante il Romagnolo genuino che pensa e vuole con risoluta fierezza. Ma fu troppo scarso creatore (¹).

Francesco Benedetti è esso stesso uno stupendo tipo da tragedia per la prepotenza del suo spirito incontro alla tirannide regia e sacerdotale, per le delusioni e dilaceramenti onde fu torturato ne' cari affetti di figlio e fratello e la forzata dimora lungi dalla città nativa e la povertà amarissima e continua e l'irrequieto suo attapinarsi e commoversi nella smania di gloria e qual membro e propagginatore di società segrete e la fiera guisa di morte. Perciò, potente nelle liriche che ha improntate della tempesta ed audacia del suo animo, non riesce nella tragedia se non in quanto o nelle rappresentazioni di cittadini magnanimamente liberi o nella focosa concitazione d'invettive tribunizie o nelle fosche

(¹) So dal prof. Guido Mazzoni che un suo alunno ha composto sul Fabbri un lavoro speciale che presto vedrà la luce. Mi dispiace quindi di non aver potuto servirmene.

dipinture di despoti inumanissimi fa capolino la sua fulgente immagine e tumultuano i fantasimi creati dall'ardore ed odio suo implacabili. È del resto troppo superficiale e povero nel concepimento e trovamento di piani e situazioni, monotono ed inespertissimo nell'ideazione e pennelleggiatura de' personaggi; dei quali nessuno, se non in quanto esprime i sentimenti dell'autore, è vivo e vero; sgraziato ed inverisimile nell'avviluppamento e condotta delle scene e nel maneggio delle passioni ed affetti non d'ordine politico e cittadino, troppo spesso ed anche inopportunamente tacitiano e stoicamente impettito nelle sentenze e diverbî e solo si fa leggere per una limpida vena di verso sostenuto e spigliato e di scelta e nobile favella.

Nei suoi gusti e predilezioni era d'una singolare semplicità ed unilateralità, tanto che come nella vita non sentì che un affetto profondo, quello della libertà e dignità della patria, che tutto lo dominò, così in arte non ebbe che un ideale, quello classico o meglio romano. Da ciò la sua subita ira contro la nuova scuola, tanto che la sera del 10 aprile 1810, celebrandosi in Firenze l'anniversario della nascita del Tasso — la prima commemorazione di natali d'uomini grandi —, e condannava egli, nel discorso che in tale occasione tenne, aspramente coloro che, secondo la sua espressione, *adottavano le stravaganze degli stranieri* (¹) e si pose fine alla festa col bruciare

(¹) *Op. di Fr. Benedetti*, vol. II, p. 383.

il nome del Cesarotti che traducendo i canti del Macpherson s'era fatto tra noi di tali novità iniziatore: e nel suo *Giornale di Letteratura e Belle Arti* pubblicava l'anno stesso un dialogo intitolato *Romanticomania* dove chiedeva ed osservava: « Perchè nuove scuole si hanno da introdurre fra noi? Qual dono funesto non ci ha fatto il Cesarotti con il suo Ossian? Cucullino ha tentato arrogantemente di assidersi fra Goffredo ed Orlando, e poco è mancato che i boschetti incantati di Armida e di Alcina non si sian cangiati nelle selve e nei monti di gelo della Scandinavia ». Spingeva l'esagerazione al punto da non voler neppure che si facesse conoscenza di poeti che non fossero di schiatta italiana, latina o greca nel timore che non venissero così ad alterarsi il gusto e l'indole nazionale (¹). Del '16 è pure il suo discorso sopra citato *intorno al teatro italiano*, dove, dopo esortati nel modo che s'è visto i giovani italiani a tentar nella tragedia nuove vie, scostandosi dalla servile imitazione dell'Alfieri, soggiungeva: « Che diremo poi di quelli sconsigliati, che hanno la boria di mostrarsi originali, e si danno poi ad imitare le stravaganze degli stranieri? Poverissimi ingegni che affettano di disprezzar l'arte, perchè trovano cosa comoda il violarla. Imitano costoro

(¹) Vedi SILVIO MARIONI, *Francesco Benedetti*, Arezzo, 1897, pp. 133 e segg. – *Giorn. di Lett. e B. A.*, vol. I, pp. 16 e segg. Questo periodico fu fondato dal Benedetti appunto quell'anno, e cominciato a pubblicare nel luglio, in Firenze.

Shakespeare, che ti pone in una tragedia persino trentotto personaggi, e fa passar l'azione ora in Roma, ora in Modena, ora in Grecia: i Tribuni dialogizzano coi falegnami e coi calzolai; duplicità e triplicità di azione; tragedie della durata di tre delle nostre: ombre, furie, fate, prosa e verso, riso e pianto, ed un accozzo delle più strane ed insociabili cose. Saranno queste delizie per gl'Inglesi, pei Tedeschi e pei popoli tutti settentrionali; ma a noi che abbiamo un sentimento più delicato del bello, che amiamo d'imitare la nobile e non la greggia natura, tale abuso di fantasia, tali inverisimiglianze, e dirò pur francamente tali indecenze [1], non ben si confanno » [2].

Che però sentisse come sotto quello che a lui nello Shakspeare pareva folle sbizzarrire ed artistica anarchia si celava grande e schietta potenza, appare dal raffazzonamento che tre anni dopo pubblicava del *Riccardo III.* Egli s'era naturalmente proposto di mostrare come secondo le regole della sana tradizione classica avrebbe dovuto esser trattata quella materia. Ed è qui che appare la grettezza delle sue vedute, fino a che punto i preconcetti di scuola potessero farlo traviare, quanto scarso fosse il fondo del suo ingegno e drammatiche attitudini.

---

[1] Il Niccolini troverà nel grande inglese delle *corbellerie* e.... qualche cosa di più immondo (VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 111. - È del giugno del 1828).

[2] *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II, pp. 403-4.

Il lavoro dello Shakespeare è un'immenso mondo dove si muovono e delineano profondamente intuite ed energicamente scolpite le figure più pateticamente od orridamente commoventi e grandi, sopra tutte le quali foscheggia, dominando ed unificando l'animatissimo quadro, quella dell'usurpatore duca di Gloster, poi Riccardo III, che giunge al trono traverso una serie immane di tradimenti e parricidi, la massima parte svolgentisi coll'azione della tragedia stessa e sulla scena. La blandizie e perfidia vittoriosa di lunghi sinuosi discorsi ed accorte supplicazioni, colloqui di sicarî, maledizioni e piagnistei di regine spodestate ed orbate madri e spose, trepidazioni di cortigiani, l'ansie e laceramenti segreti dell'ambizione e del rimorso, sogni paurosi, intrighi e fughe, tutto è ivi, senza alcuna preoccupazione di violati termini di spazio e tempo, rappresentato colla verità più profonda e nella crudezza più selvaggia: ed è assurda impresa l'arzigogolare argini che possano opporsi allo straripamento di piena così rovinosa. Il Benedetti si limita ai fatti che presso l'inglese formano materia delle due ultime scene dell'*Atto quarto* e di tutto il *quinto,* stralciando anche da così ridotto soggetto particolari interessantissimi, come ad esempio la stupenda figura dell'infelicissima vecchia duchessa di York, rivale ben degna dell'antica Ecuba, e la disgrazia ed esecuzione del duca di Buckingam. Così potevano ottenersi facilmente quell'unità di tempo e luogo e semplicità d'azione e ristretto numero di

personaggi che richiedeva la temperanza classica. Tutti i fatti anteriori appariranno come nello sfondo del quadro lievemente adombrati da opportune rievocazioni. Così s'otteneva anche una materia agevolmente tragediabile nel senso classico, in quanto non sostanzialmente diversa da quella trattata in più tragedie di cotal tipo. Riccardo III, che si trova in possesso d'un trono ch'è premio de' delitti più esecrandi, cerca di rassodarvisi mediante un matrimonio colla figlia del predecessore, la quale ama invece il competitore di lui, Enrico conte di Richmond, ed a cui aveva fatti assassinare i legittimi eredi giovinetti fratelli: vuol quindi disfarsi della consorte Anna. Ma Enrico è vittorioso e Riccardo non ottiene che la morte d'Anna, alla quale prima di partir per la zuffa aveva pôrto il veleno: nonostante che insieme avesse lasciato l'ordine, pel caso d'una sconfitta, d'uccidere anche l'Isabellina, invidiandone il godimento all'avversario. Il lettore ricorderà, tra l'altre, le situazioni d'Antigone nei noti capolavori e di Giunia nel *Britannico*. Il Benedetti s'indugia soprattutto a sviluppare il motivo delle pratiche colle e tra le tre donne — Anna, l'Isabellina ed Isabella sua madre, vedova del defunto re, il cui colloquio con Riccardo dimandante la figlia formava presso lo Shakspeare oggetto d'una lunga stupendissima scena (¹) — ed a tratteggiare i macabri sogni ed i rimorsi e la voluttà di sangue di

(¹) Atto IV, scena 4ª.

Riccardo. Il qual Riccardo, che presso lo Shakspeare è una figura, pur nella sua depravazione orrenda e cinismo, umanamente vera e grande, terribile non per minacce ma per una mirabile freddezza d'animo e la risolutezza ed infallibilità dei colpi, mostro di perfidia e di spirituale energia, rimaneggiato dal Benedetti diventa un monomane assetato di sangue solo perchè si diletta di sangue, cicalone e privo di spirito, un essere, nella sua brutalità morbosa ed incosciente, ributtante e poco verisimile. Così ad un'opera di concezione titanica, dove il dramma divampava originalissimo e potentissimo, è stata sostituita un'artificiosa gonfia dialogica tirata tribunizia del solito stampo.

Potrei altresì diffusamente dimostrare come abbia, nell'intento di correggere, travisato e deformato il suo modello anche in più d'un tratto particolare. Quanto maggiore, ad esempio, è l'abilità ed arte, colla quale Riccardo s' insinua presso la vedova regina Isabella per ottenerne la figlia, nello Shakspeare che nel Benedetti e quanto di gran lunga più maestrevolmente sono nel primo condotti i diversi momenti psicologici e drammatici di questa delicatissima situazione! [1] Quanto più vibrante d'immensa pietà è la descrizione che dell'assassinio dei due giovanetti principi, figli del morto re Odoardo, schizza in un monologo, presso l'Inglese,

[1] Cfr. SHAKESPEARE, op. cit., atto IV, scena 4ª; BENEDETTI, atto II, scena 6ª.

Tyrrel, l'incaricato stesso di procurarne l'esecuzione, di quella un po' reboante e rettoricamente lambiccata, che il Benedetti pure fa dalla stessa madre Isabella stendere alla figlia! (¹). Peggio ancora è avvenuto dell'apparizione dei fantasimi delle tante vittime di Riccardo. Presso lo Shakspeare, la notte che precedette la fatale battaglia, trovandosi quel re accampato di fronte al suo rivale, le ombre degli uccisi da lui od a sua instigazione e per suo ordine sorgono l'una dopo l'altra tra le due tende e, ricordando ciascuno brevemente il proprio infelice fato, imprecano al primo ed augurano al secondo

(¹) Cfr. SHAKESPEARE, atto IV, scena 3ª; BENEDETTI, atto I, scena 5ª. Il MARIONI, op. cit., p. 221, non ravvisa nel *Riccardo III* del Cortonese un'imitazione di quello dello Shakespeare. Eppure quegli n'ha attinte e storpiate perfino speciali immagini. Così in que' versi (sc. cit.):

> l'un col volto sull'altro abbandonato,
> colle braccia conserte in dolce guisa,
> parean due bianchi gigli in uno stelo;

sono resi, con leggieri cambiamenti, quei dello Shakespeare:

> Thus, thus — quoth Forrest — girdling one another
> within their alabaster innocent arms:
> their lips were four red roses on a stalk,
> which, in their summer beauty, kiss'd each other (l. cit.).

Il Carcano traduce:

> . . . . Così, così — Foresto aggiunse —
> dolcemente cingendosi l'un l'altro
> con le tenere braccia alabastrine:
> Parean le labbra lor quattro vermiglie
> rose sovra uno stel, che nella piena
> loro estiva beltà si van baciando.

vittoria; tanto che alla fine Riccardo balza dal sonno e scoppia in quelle parole:

> Datemi un altro
> cavallo!... Mi fasciate le ferite!
> Gesù, perdono!... Ah! respiro, sognai.
> Vil coscïenza, sì m'affanni? Azzurro
> lume manda la lampa; è mezzanotte,
> l'ora de' morti, e di freddo sudore
> stillan le mie membra tremanti.... [1]

che dovevano certo produrre un potente effetto di terrore. Tale invenzione è esteticamente opportuna e psicologicamente vera: in quanto; mentre da un lato non è che una magnifica trasfigurazione poetica delle immagini e rimorsi che dovevano realmente affollarsi alla mente e torturar l'animo dell'assopito ribaldo, nel qual modo solo il sogno poteva diventare azione ed essere rappresentabile — ciò che fa anche il Goethe nell'*Egmont*, dove sul capo del generoso dormiente, la notte alla quale doveva seguire il suo supplizio, sta, vestita di celeste e circonfusa di splendore, una donna rappresentante la Libertà nei sembianti dell'amata Chiara —; dall'altro, serve come a rievocare e riassumere tutta la storia precedente e l'intero contenuto della tragedia, e l'usurpatore appare l'estrema volta in tutta l'orridità delle sue opere e crudeltà de' suoi turbamenti. Ora il Benedetti ha ricavato

[1] Atto V, scena 3ª. Traduz. del Carcano.

da tutto questo un soliloquio, dove re Riccardo tra sè rimugina, ed una scena, dove i suoi sogni spaventosi narra al duca di Norfolk:([1]) soliloquio e scena che non si dipartono punto dai tanti e tante del teatro classico e più pseudoclassico, mutando così in luogo comune e trito uno de' trovati più ingegnosi e profondi.

Ma mentre il grande inglese non aveva che preoccupazioni d'arte, il nostro mirava soprattutto ad accumulare odio sul capo dei despoti ed a suscitar negl' Italiani l'orror de' ceppi; onde pone in bocca a Riccardo espressioni come queste:

> Tu ben vedi qual popolo e senato
> io m' abbia. Infra mie piante io li trovai:
> dovea calcarli. Anglo non son. Che dico?
> Uom. Si compiacque di ben altra tempra
> farmi natura ([2]).
>
> Un solo amico
> non ho; nè un re gli ha mai. Nè li vorrei,
> ch' uomini son da me diversi e nulli ([3]).

E più diffusamente altrove:

> Umano un re! Tale apparir ben puote:
> esserlo in cor, non mai. Tu nol provasti;
> non sai che sia vedersi al suol prostese
> le turbe, e quel poterle a suo talento
> calcar. Ma non siam noi soltanto i rei;
> esse lo son, che mai non han di vita

([1]) Atto II, scena 2ª e 3ª.
([2]) Atto III, scena 6ª.
([3]) Atto III, scena 7ª.

vestigio in lor: e' invitano perfino
a calpestarle: esultano beate
del regal piè che lambono morendo.
Se la belva che popolo s' appella
alzar sapesse un sol ruggito, oh noi
perduti! umani allora, allor tremanti [1].

Nonostante tutto ciò, il *Riccardo III* del Benedetti rappresenta un momento notevolissimo nello sviluppo dell' arte sua e neppur trascurabile in quello dell'arte nazionale. Rimaneggiando, sebbene con non molta riverenza, un lavoro dello Shakspeare, si concorreva non poco a fare che sempre più si diffondesse la conoscenza e stima di questo autore: e su materia medievale e nordica si veniva a richiamare l'attenzione collo scegliere quello speciale avvenimento. Si ricordi che il *Conte di Carmagnola* uscirà solo un anno dopo, che pienamente sui moduli classici era foggiata la *Francesca* del Pellico, che la musa del Marenco sognava ancora in fasce e severo classico s' era sempre dimostrato il Fabbri. Per quello poi che riguarda il Benedetti in particolare, quella stessa arditezza grande di cui gli pareva, come s' è visto, nel '16 dar prova coll' incitare i giovani a scostarsi dalla stretta imitazione dell'Alfieri, sembra che in origine gli venisse, meglio che dalla brama d'arrischiarsi per una nuova via, piuttosto dalla consapevolezza di non poter degnamente seguirlo. Ed invero nella prefazione di cui corre-

[1] Atto IV, scena 6ª.

dava del '12, pubblicandola, la sua prima tragedia, il *Telegono*, che aveva composto fin dal 1803, confessava: « In quanto allo stile, l'autore si era da prima prefisso d'imitar quello del grande Alfieri; ma conoscendo in appresso quanto ciò rimaneva difficile e pericoloso per chi non aveva la tempra d'animo di quell'uomo straordinario, ha dovuto allontanarsene, e formarsene uno suo proprio.... Abbiamo, per lo stil fluido e spontaneo, l'esempio di Metastasio, Maffei e Monti fra gl'Italiani, e di Racine e Voltaire tra i Francesi; onde, se l'autore ha procurato d'imitarli, spera di ottener grazia, essendosi attenuto a così buoni modelli » (¹). Ho voluto riferire questo luogo come di non esigua importanza, anche per l'illustrazione de' suoi criterî artistici. La storia di Telegono poi, che egli aveva letta nelle favole d'Igino, non è in fondo, mutati i nomi, che quella d'Edipo; l'autore stesso anzi, sempre in quella prefazione, dichiara di non aver scelta la prima piuttosto che la seconda, se non per esservi *diminuito l'orror della catastrofe*. Con un *Edipo* aveva esordito il Voltaire e sul mito d'Edipo aveva esercitate le sue giovani forze il Foscolo. Così il Benedetti aveva cominciato rigidamente attenendosi ai maestri del teatro greco e di quello italo-franco, e per cotal via aveva sempre servilmente proseguito. Perfino in una tragedia d'argomento intentato, nella *Congiura di Mi-*

(¹) *Op. di Fr. Benedetti* ecc., vol. II, p. 4.

lano (1815), trovava modo di parafrasare i suoi classici, come in quella scena in cui il duca Galeazzo prova l'animo di Clarice, sorella di Girolamo Olgiato, e s' ingegna di persuaderla a lasciare Carlo Visconti, al quale già era fidanzata, per accettare la mano sua stessa: dove è malmenato quello stupendo luógo del *Britannico* in cui Nerone fa il medesimo con Giunia (¹). Ed interessantissimo anzi sarebbe un minuzioso raffronto de' due luoghi, come quello che dimostrerebbe fino a qual punto giungesse la sua scarsità di finezza ed arte nella condotta del dialogo e svolgimento delle scene, a quella guisa che il raffronto de' due *Riccardi* ne mette in chiaro la grettezza e povertà inventiva.

Tutto considerato, il *Riccardo III* era adunque una vera e notevole concessione ai romantici. Tra il '20 e il '21 componeva il *Cola di Rienzo,* dove faceva verso la nuova scuola un passo anche più ardito e ci dava un dramma vasto e vario, con numerosi personaggi, con più volte, pur tenendosi dentro la cerchia della stessa città, cambiato il luogo. Francesco Benedetti non contava allora che trentasei anni, quando dovette soccombere al suo tetro destino. Fin dove sarebbe per questa nuova via arrivato, se fosse sopravvissuto?

Si può in qualche modo indurre da ciò che fece un suo corregionale e quasi coetaneo, che aveva ap-

(¹) Cfr. BENEDETTI, *Cong. di Mil.*, atto I. scena 4ª e RACINE. *Britannico*, atto II, scena 3ª e 6ª.

punto cominciato dalla stessa educazione e criterî, che con lui divideva i principî religiosi e politici ed aveva comune l' austera romana fierezza, tanto da poterli considerare quasi veri fratelli gemelli: intendo parlare di Giambattista Niccolini (1).

Comincerò da un ricordo piccante e da un pietoso e commovente esempio.

Francesco Benedetti aveva preso parte ad un concorso, bandito dalla Crusca, colle due sue tragedie *Druso* e *Pelopea*. Solo un voto ebbe favorevole. Gliel' aveva dato appunto il Niccolini (2).

Del '29 Francesco Martini aveva all' Accademia Valdarnese di Montevarchi, in un' orazione tenuta per l' inaugurazione dei busti del Petrarca e del Poggio, fatta del Benedetti affettuosa ricordanza. Ora il Niccolini, il 24 novembre dello stesso anno, gli scriveva: « Mi piace sopra ogni altra cosa del vostro ragionamento la pietosa commemorazione che avete fatta del nostro povero amico Benedetti ». Ed il 1° marzo del '30: « La censura ha fatto assai, concedendovi di rendere un debito omaggio alla memoria del nostro illustre ed infelice amico Francesco Benedetti: *extinctus amabitur idem* » (3). Il Vannucci poi ricorda che del morto Benedetti *ragionava sovente con gli amici comuni Francesco Martini di Montevarchi e Zanobi Zucchini, i*

(1) Vedi in fine, nota II.

(2) Marioni, op. cit., p. 218.

(3) Vannucci, *Ricordi* ecc., vol. I, p. 144, nota.

quali religiosamente custodirono la memoria e la fama di quell'infelice ([1]).

Giambattista Niccolini è il rappresentante più compiuto e splendido della tragedia italiana nel secolo XIX, di quello che potremo chiamare il secondo grande periodo della tragedia italiana. Ed è tale: sia per il lungo spazio che l'attività sua produttiva abbraccia, poichè, presentata la sua *Polissena* al celebre concorso della Crusca del '10, non ammutolì che del '58, pubblicato il *Mario e i Cimbri*; e specialmente raddoppiò di lena dal '20 al '40, del detto periodo cioè nel tratto più solenne: sia per l'efficacia e successo, poichè dal '29 in poi fu l'unico grande signore della nostra scena e nella considerazione di tutti il più degno continuatore dell'opera di Vittorio Alfieri. Le vicende della sua fecondità e fortuna sono le vicende del teatro tragico italiano di quell'epoca; ed egli come il secolo comincia classico e, dopo lungo dibattito, come il secolo finisce romantico. Egli inaugura, per così dire, la nuova rifioritura; e coll'ultimo suo lavoro la nostra musa tragica manda l'ultimo vitale anelito.

Quando prima le armi, poi gli ordinamenti della rivoluzione francese vennero a riscuoterci, egli, nato nel 1782, si trovava appunto nel momento più baldanzoso e fervido della giovinezza; e fu agevolmente travolto da quell'ebbrezza di

([1]) Luogo e pagina citata. nel testo.

rinnovellato paganesimo ed umanesimo, di classica avidità d'azione e grandezza e sviluppo, che allora travolgeva tutti gli spiriti forti.

Il primo sussulto e fremito, onde suol manifestarsi il risveglio dell'umana natura agghiacciata dal torpido ascetismo, è un vivissimo appetito di gloria. Questo sentimento, che ha fondato la grandezza di Grecia e Roma, che fu lo stimolo propulsore di quanto v'ha nelle umane cose di fulgido e nobile, questa sublime conquista, ch'è l'aspirazione unica de' grandi scrittori ed artisti e riformatori od apostoli, il più bel premio de' grandi sacrificî, questo radioso ideale sollevante l'uomo alle altezze eteree fu segnalatamente preso di mira dall'ascetismo stupido, ignavo, ignobile, araldo di smantellamento e morte. — La scienza gonfia — fu scritto; ed il grande misfatto di Lucifero fu il desiderio di salire. Dopo la diffusione del cristianesimo, l'accusa d'orgoglio è stata sempre la grande arma onde il volgo degl'invidiosi ed inetti s'è servito per combattere e contristare le intelligenze superiori. Ebbene, un'ardentissima brama di gloria sospinge Dante e Machiavelli ed all'epoca del secondo risorgimento tortura l'Alfieri, il Foscolo ed il giovane Leopardi. Ed appunto questa nobilissima passione scaldava il Niccolini, che del 1806 così scriveva a Mario Pieri: « Anch'io corro dietro a questo venerando fantasma che gloria si chiama, benchè disperi di raggiungerlo per gli ostacoli che al mio forte volere frappongono i

tempi, la povertà, l'ingegno e la fortuna » [1]. E simili espressioni ricompaiono qua e là per tutto il suo epistolario ed è facile riconoscere tale veemente desiderio anche nell' amarezza del talora ostentato scetticismo; e divampa poi coll'esultanza dell' ottenuto obbietto negli ultimi suoi sonetti, dove, per tacer d'altri, in quello che comincia

Allor la gloria entrar suol nel placato,

che è del 29 dicembre 1856, il vecchio poeta così si esprimerà:

Veggo la gloria che mi siede accanto;
l'Italia tutta che i miei versi ascolta,
e che impugna lo scettro e veste il manto [2].

Il suo spirito s'era presto aperto alla libera audacia della filosofia francese, ed egli aveva con ardore accolte le nuove idee politiche: come per tempissimo s'era fortificati i nervi col sano nutrimento d'una vasta ed appassionata classica cultura. Ed invero sarà biasimato come seguace del Condillac ed addirittura, benchè non del tutto con ragione, materialista e si dimostrerà fino all'estremo

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 2.

[2] Vedi *Opere edite ed inedite di G. B. Niccolini*, raccolte e pubblicate da CORRADO GARGIOLLI, Milano, 1863, vol. IV, p. 435. — *Il Canzoniere Nazionale*.

momento ghibellino irremovibile e fiero. Il Foscolo poi, che a lui s'era, durante la sua prima dimora in Firenze, legato d'amicizia, gli dedicava la sua versione e commento della *Chioma di Berenice, come premio della devozione* del nostro ai *poeti Greci*. E le lezioni di *Mitologia* che dettò del '07 e dell' '08 sono in sè povera cosa, ma vi s'incontra l'ardore di chi adora le finzioni dell'antica greca fantasia, ma sono, per così dire, ingemmate di traduzioni in versi d'acconci numerosi passi da greci e latini poeti condotte, come con molto garbo, così con fine conoscenza e sentimento delle originali bellezze. S'invoglierà quindi di tradur tutto Eschilo. Questo gli parve de' Greci tragici il più grande; benchè in modo segnalatissimo l'attraesse pure Euripide, del quale al Pieri, del '12, così scriveva: « Questo tragico mi sta veramente a core, e voglio, se mi sarà possibile, infondermelo nelle vene » (¹).

Per diverse vie tentò il Niccolini di raggiungere, mediante le lettere, il suo ideale di gloria ed inculcare i suoi sentimenti d'umana dignità e libertà insieme col suo ardore di risurrezione e grandezza della patria italiana. Il Mazzini (²) lo giudicherà nato per la prosa forte e solenne, altri per

(¹) PIETRO BIGAZZI, *Ricordo di nozze Raineri-Serristori*, Firenze, 1865. Lett. del 20 gennaio 1812.

(²) Vedi citazioni e parole. in *Op. ed. ed ined. di G. B. Niccolini* racc. ecc. da C. GARGIOLLI, vol. V, p. LXXVIII (proemio del GARGIOLLI).

la lirica. Ed invero l'austerità e robustezza de' suoi discorsi lo colloca come prosatore non molto al di sotto del medesimo Mazzini e del Foscolo. Come lirico, esordì con un poemetto sulla *Pietà,* in terzine che gli fecero scrivere dal Foscolo: « Sento in esse gli spiriti di Dante e la voluttà del dolore » (1): e di nuovo: « A quanti le ho lette parvero poesia di forte ingegno e di gusto esercitato nella lettura dei nostri padri » (2). A simile varietà di produzione portavano del resto i tempi; ed il Monti, il gran dittatore, ed il Foscolo ed il Benedetti suoi stretti coetanei — se non in quanto di tre anni il primo l'avanzava gli restava il secondo minore — furono lirici e prosatori valentissimi ugualmente che tragici.

Con quale concetto della tragedia egli cominciasse possiamo ricavarlo da una lettera che del '14 scrisse al Pieri: « Vi vogliono tante cose per riuscire in questo genere difficile di poesia, che la più gran parte delle tragedie precipita in Lete. Calor d'animo e giudizio nel tutto, dignità e naturalezza nello stile, unità e fecondità nei piani, caratteri commoventi e sublimi, novità nelle situazioni » (3). Si noti come posponga quelle che sono per noi in un lavoro drammatico condizioni principalissime e sostanzialissime nè delle stesse designi

(1) Con lettera del 29 settembre 1807.
(2) Con lettera dell' 11 novembre 1807.
(3) Bigazzi. *Ric. di nozze,* ecc.

la più profonda ed indispensabile consacrazione estetica. Per noi l'essenza ed il nocciolo del dramma consiste nella rappresentazione verissima ed intima e potente della vita, dalla quale deve sgorgare spontanea la virtù di commozione e forte interessamento: passano quindi in seconda linea il movimento lirico ed oratorio e gli altri pregi che potremo chiamare di forma e di stile. Sarà la critica romantica che della drammatica poesia diffonderà un concetto più sagace e puro. M'affretto subito a soggiungere che non pare che neppure sotto il termine della sua carriera il Niccolini cambiasse quello suo gran fatto, poichè del '44 ad Agostino Cagnoli, che gli aveva chiesto consiglio sulla sua disposizione a cimentarsi nel genere tragico, rispondeva: « Rispetto a V. S. io non so perchè ella non possa scrivere una tragedia, essendovi nelle sue poesie, le quali ho lette con quella attenzione che meritano, splendore di elocuzione, impeto e profondità di affetti, tutto quello insomma che a siffatto genere di componimento è richiesto » [1].

È cosa importantissima fermarsi fin dal principio questo punto nella mente: poichè non è poi del tutto giusto pretendere da un autore quello che egli non intendeva di darci, nè i contemporanei da lui esigevano, e solo così si spiega come presso di quelli provocasse un successo ciò che per noi forse l'opposto; ed intendiamo altresì la

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 320.

voga e fama che un tal genere trattato a quella guisa allora ebbe e gli ufficî ai quali si fece servire. La tragedia era allora unicamente riguardata come la maniera di poema più raffinata e stupenda, in sè raccogliente e sublimante tutti i meriti e specifiche attitudini dell'altre forme, la maestà dell'epica, l'impeto e fuoco della lirica, la punta dell'epigramma, la soavità dell'idillio, il pianto della elegia. Era quindi il genere più adatto per chi avesse voluto rivestire di luce e forza i sentimenti più complessi, come far propaganda filosofica e politica. È solo tenendo presenti queste considerazioni che potremo con perfetta equità valutare i pregi e difetti dell'opera del Niccolini.

Come il Voltaire ed il Foscolo, anch'egli esperimentò prima le sue forze con un *Edipo,* un *Edipo re.* Ma si tratta d'un semplice abbozzo giovanile. La sua vera carriera comincia per noi colla *Polissena,* che presentò al concorso della Crusca nel '10 e pubblicò dell' '11. È però sempre un lavoro non meno strettamente mitologico dell'*Edipo* e v'è osservata, s'intende, la più severa semplicità di piano e mantenuta l'unità più rigorosa di luogo e tempo.

Questo stesso poeta, che dai suoi primi tentativi potremo giudicare un greco di quelli che assistettero alle guerre Persiane ovvero un contemporaneo di Nevio, finirà col darci vaste tragedie d'argomento italico medievale e moderno e con tal copia di personaggi e varietà di luoghi ed allargamenti di tempo da non essere acconce che per la lettura. Egli, che

s'era all'ammirazione imposto quando unico dominava un certo ideale artistico, seguitò a spadroneggiare le nostre scene durante la lotta di quello con un ideale opposto e pur dopo il definitivo trionfo del secondo: il che significa che si sarà man mano accomodato ai nuovi orizzonti. Ci s'offre dunque un fenomeno interessantissimo, che mette conto studiare minutamente e subito, poichè non potremo ben penetrare delle sue tragedie nelle intime ragioni se prima non conosciamo nelle successive fasi il lento modificarsi de' suoi criterî.

Il primo sintomo di riscossa s' ebbe ne' dubbî che si levarono sull'assoluta grandezza dell'Alfieri. Il Niccolini su questo punto non la pensava diversamente dal Benedetti e dal Carmignani. Come il primo nella *Deianira,* così egli tentò il recitativo metastasiano nella *Medea.* In due lettere al Bellotti molto si diffonde sull'armonia, che si deve, a parer suo, cercare eziandio ne' versi tragici. Così gli scriveva il 4 settembre del '13: « Io porto opinione, che fra gli errori fatali alle buone lettere, e proprî di questo secolo vi sia pur quello che i versi della tragedia debbano essere senz' armonia e senza splendore d'elocuzione; doti senza le quali vi è poesia, come vi può essere un pranzo senza vivande.... Quando le porte dell'intelletto stridono, il core non può essere mai commosso » ([1]). E dieci mesi dopo insisteva: « So tutto quello che si è detto dai fautori

---

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 16.

di quella maniera di scrivere che Persio chiama *verrucosa*, ma finchè la madre natura non mi cangia l'organo dell'udito, io crederò sempre che i versi senz'armonia sieno cattivi » [1]. Per lui, segnatamente Dante ed il Tasso hanno mostrato come possano star congiunte armonia e forza e modelli insigni della parlata tragica sono i poeti epici latini, nei quali specialmente loda il patetico di Virgilio, l'energia di Lucano, la fecondità di Stazio [2]. Del Carmignani poi, avendo la mente alla sua dissertazione sull'Alfieri, scriveva quel professore intendersi moltissimo di cose del teatro [3]. Ma più volte biasima lo stesso Alfieri espressamente. Così, ad esempio, di lui scriveva alla Pelzet del '27: « Mi sono sempre allontanato, e mi allontanerò ogni giorno più dallo stile dell'Alfieri, che, a dirla fra noi, io credo quasi sempre cattivo.... Non per questo io cesso dal credere che l'Alfieri sia un grand'uomo: ma la superstizione non è buona nemmeno con Dio, o figuratevi cogli uomini » [4]. E del '30: « Non dubitava che l'Internari si sarebbe fatta minchionare recitando le tragedie dell'Alfieri: egli è certamente un grand'uomo, ma i tempi vogliono altre cose. Quei suoi scheletri non sono più

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 19. — È cioè del luglio del '14.

(2) Vedi l'una e l'altra delle lettere ora citate.

(3) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lettere 82 e 87.

(4) Ivi, lett. 105.

per gli uomini attuali » [1]. Curiosa poi, a proposito sempre del suo modo di pensare in questa questione, è la postilla che, scritta di suo pugno, è stata trovata in un suo testo d'Orazio, a quel luogo dell'ode indirizzata a Virgilio sulla morte di Quintilio Varo dove è detto di Melpomene:

. . . . cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.

« *Liquidam* » nota il Niccolini « equivale a chiara. Guai all'Alfieri e a' suoi seguaci, perchè la voce di Melpomene non è liquida davvero nelle loro latranti tragedie! » [2] Questa postilla trova un notevole riscontro in quanto scriveva al Bellotti pur nella seconda delle ricordate lettere al medesimo: « Qual genere d'armonia competa alla tragedia è arduo il definirlo; ma solo le farò osservare che, quantunque l'Alfieri asserisse che strumento musicale a Melpomene non si è attribuito mai, pure Orazio, parlando di questa Musa, disse " *cui liquidam Pater vocem cum cithara dedit* ". Noti bene quell'epiteto *liquidam* non dato a caso dal poeta di più fino gusto che vanti l'antichità ».

Tuttavia, chi contro la scuola dell'Alfieri s'appellava alla più antica ed universale tradizione clas-

---

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 142.

(2) Ivi, vol. I, p. 198. — *Hor. Carm.*, I, 24.

sica, è manifesto che non doveva essere ugualmente disposto a ribellarsi alle regole, se non fissate dagli antichi classici, almeno appoggiate alla generalità de' loro esempî e sanzionate poi da' classici moderni. Si noti che del '16, quando cioè prima tra noi si fiatò di romanticismo scopertamente, il Niccolini contava ormai trentaquattro anni. Non è più l'età indicata per una rapida conversione, sia pure nell'ordine estetico. S'aggiunga la tempra piuttosto orgogliosa e sprezzante del nostro autore. E la nuova generazione doveva parere inetta ed ignobile a lui memore de' colloquî col Foscolo, delle lodi del Monti, de' splendidi giorni di maestosa e pura classicità rifiorente non pur nelle lettere, ma nell'arte, ne' costumi e ne' pubblici ordinamenti. Còl favore delle quali circostanze, inoltre, il suo ideale letterario-classico s'era a poco a poco confuso ed unificato con quello politico e nazionale e gli doveva parere, abbandonando il primo, di tradire il secondo. Si tenga poi conto, oltre alla resistenza che oppongono radicatissime inveterate opinioni, anche delle difficoltà non piccole che naturalmente incontra chi si mette per una via non prima battuta e dell'imbarazzo in cui mette la libertà stessa senza alcun precedente voto improvvisamente largita. Le norme d'ordine estetico specialmente a poco a poco si fondono col gusto e modo d'immaginare e pensare d'un autore e diventano leggi intime delle sue concezioni. Nel nostro caso particolare poi le così dette regole Aristoteliche realmente, per chi più che dell'in-

terna vitalità e potenza d'un'opera d'arte si fosse preoccupato della sua correttezza e compitezza, costituivano non già un impaccio bensì un aiuto. Mi spiego. L'autore romantico, nel senso primitivo e sano di questa parola, si trovava colle sole sue forze alle prese colla sua per lo più grezza materia. Gli occorreva vagliarla, scrutarla diligentemente parte per parte, onde dalle viscere sue stesse cavar le norme e misure secondo e nelle quali doveva essere svolta e contenuta e scoprire di quali specie di personaggi e motivi e nodi drammatici fosse per sè stessa capace e feconda. Tutto ciò richiedeva certo vena e potenza d'ingegno. Il classicista invece non aveva che da provare e riprovare la materia prescelta su quello schema fisso che la sua scuola gl'imponeva ed offriva. Ed a ciò più spesso, piuttosto che d'amplificarla, per il che pure s'avevano mille indicazioni ed espedienti, gli faceva mestieri e bastava di comprimerne il rigoglio sfrondandola e potandola, con facoltà magari di violare le leggi della verisimiglianza e d'esinanirla. Le regole non erano così che una guida che dispensava dall'esercizio e cimento del proprio personale discernimento e criterio. S'aggiunga poi l'indefettibile opportunità di plagi legittimati e la copia d'esempî d'ogni genere che gli antichi e moderni classici presentavano. Un'ultima considerazione può a primo aspetto sembrare maligna ed indegna, ma se si unisca alle altre parrà non del tutto inopportuna e riguardante un fatto che può benissimo avere con influsso clande-

stino ed inavvertibile messo in opera la sua efficacia. Questo è che il nostro autore nel suo cassettino serbava, o da poco composte o non ancor finite ma già condotte a buon punto, inedite diverse tragedie di stampo classico, la maggior parte anzi d'argomento mitologico: ora, il dichiararsi per allora romantico, voleva dire rinnegare quei lavori, condannarli alle tenebre forse per sempre.

Però, contro tutte queste ragioni d'ostinazione ed indurimento nell'antico, stava il fatto capitalissimo che un autore drammatico aveva bisogno di contentare il pubblico e continua occasione d'affiatarsi con esso. Ora il pubblico si moveva. Il popolo italiano, profondamente romantico nella mistione d'elementi e costumi e tradizioni romane e germaniche, ne' capolavori degli scrittori suoi più solenni, era fatalmente tratto ad accettare le vedute romantiche. A mano a mano dunque che si verificava tale più che evoluzione dirò ricredimento, occorreva o lasciar l'arte o gradatamente mutarsi.

Orbene, simil lenta, graduale metamorfosi, è quella appunto che possiamo osservare ed accertare esaminando l'opera del Niccolini. La nuova scuola dapprima lo urta e scandalizza, poi s'induce a farle delle concessioni via via sempre maggiori, finchè termina collo scrivere tragedie inspirate alla più ampia libertà romantica: nonostante che, tanto è difficile pienamente spogliarsi della vecchia natura, pur nelle sue ultime lettere si ri-

veli per la parola romanticismo un rimasuglio d'astio ed una specie d'inespugnabile ruggine.

La conversione romantica del Niccolini fu continua e progressiva come quella del popolo italiano.

Voler quindi precisare una data che segni il momento nel quale cessò d'esser classico ed a partir dal quale fu romantico, che divida l'opera sua come in due periodi nettamente distinti, sarebbe una ricerca infruttuosa. Ciò però non toglie che non si possano in quella lunga maturazione e processo segnalare come alcune tappe o diremo più fasi successive, che corrispondano a notevoli diversità nel carattere della sua produzione, al cui termine più palesi e cospicui si mostrino gli effetti del lento interno lavorio evolutivo. E di questa specie di periodi se ne possono, secondo che a me sembra, notar quattro. Il primo va dal '16 al '23. Il poeta non conosce ancor bene la quistione, ma pel romanticismo prova come un istintivo moto d'avversione e disprezzo, ed in certa guisa appare imbroncito, s' impenna. Nel secondo, dal '23 al '27, si mantiene sostanzialmente fedele all' ideale classicista, possiamo però già discernere sintomi di prossimo mutamento. Ha letto il Byron e n'è restato preso di grande ammirazione, fa ai romantici il viso dolce, non riguarda più come un abbassamento il discuter cogli stessi, fa loro anzi qualche concessione, all'opera nondimeno più apparente che reale. Del '27 imparò a conoscere personalmente il capo de' romantici italiani, il Man-

zoni, e ne divenne amico ed ammiratore. Abbiamo quindi, dal '27 al '34 o '35 circa, un terzo periodo nel quale mostra d'essersi staccato recisamente dai classici, benchè non s' accomodi ancora a parecchie novità romantiche che gli parevano troppo ardite. Dal '35 in poi, finalmente, tolto, come s' è notato qualche ultimo e microscopico scrupolo, pensa e scrive da perfetto romantico.

Una cosa però è da notarsi prima di passare alla descrizione particolareggiata e documentazione di questi quattro periodi o momenti. Si tratta d'una conseguenza naturalissima di ciò che s'è osservato di sopra. Pel Niccolini voltarsi al romanticismo significava, non solo scostarsi dalle sue antiche opinioni, ma, ciò che doveva riuscire anche più malagevole, lottare con inveterate abitudini diventate ormai come congenite leggi della sua potenza inventiva e talento artistico. Non è per intimo impulso e prepotenza del suo genio, è per riflessione e necessità estrinseca che adotta il nuovo sistema. Dobbiamo adunque aspettarci di trovare a mano a mano le tracce de' suoi mutamenti successivi prima in quelle sue manifestazioni che dimostrano più immediatamente il suo modo di pensare, come a dire ne' suoi discorsi o dissertazioni e lettere, che nelle tragedie. Ed è quello che appunto vedremo. Non tutti inoltre hanno ingegno così malleabile da poterlo con pieno successo e senza alcuno scapito sottomettere a nuova disciplina. Non dovremo dunque maravigliarci se non troveremo le produzioni

interamente romantiche del Niccolini essere delle sue più felici e se lo vedremo della nuova scuola accogliere le agevolezze piuttosto che assimilarsi gli spiriti.

Il primo accenno alla quistione, la quale si dibatteva allora specialmente in Lombardia, l'abbiamo in una sua lettera a Gino Capponi, che si trovava in Parigi, del '18, 30 dicembre. Tocca prima dell'altra gran quistione della lingua. È noto quanto allora fosse accesissima; ed egli pure vi prese parte, con rara moderazione però e notevole larghezza di vedute, in favore del suo toscano. Poi soggiunge: « Quanto al Romanticismo anche questa è una follìa per cui si scimmieggiano dai lombardi i tedeschi: ciò pure deve essere. Non conviene essere nè classico, nè romantico. Chi ha genio, e qui sta il difficile, profitterà nella lettura degli antichi, non come il Trissino, ma come il Tasso » (¹). Sono poche parole, ma ce n'è abbastanza per mostrare da un lato la poca esattezza delle sue idee sull'argomento, dall'altro la sua avversione istintiva e spontanea a quelle novità. Una follìa il romanticismo: e per tale qualificarlo con tanta disinvoltura, quando in suo favore insorgevano e per esso pigliavano lena a nuove opere uomini di quella serietà e ponderatezza che tutti sanno; ad esempio, un Alessandro Manzoni? Scimmiottanti i tedeschi, cioè a' loro esempî servilmente devoti e pe' loro ideali ciecamente e pe-

(¹) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 26.

dantescamente infiammati, coloro che avevano fondato il *Conciliatore*, uomini della tempra d'un Berchet, d'un Pellico, che nell'odio ed orrore della tedesca dominazione sfideranno l'esilio ed il più duro carcere? Accettare dallo straniero le novità buone ed utili, non è prosternarsi al suo cospetto. I tedeschi almeno, ed i gesuiti, non pare che l'intendessero a questo modo. Il romanticismo, dirà poi Victor Hugo, è il liberalismo nel campo letterario. « Ciò pure deve essere ». No, no! maestro Niccolini. Cioè sì, deve essere: ma come effetto di nuovo risveglio e sviluppo nella nostra ignava gente. Non è quindi il caso di contristarsene e disperare. — È da tutto ciò manifesto qual conto si debba tenere di quella millanteria: « Non conviene essere nè classico nè romantico ». Non è possibile che avesse la visione d'una tragedia di tipo medio tra il classico e il romantico, chi di quella foggiata sul secondo non faceva ancor giusto prezzo; e vedremo or ora come tutta la produzione sua di quel tempo pienamente lo sconfessi. E neppure il Tasso aveva veramente tenuta tal via di mezzo; e non a torto pareva a' romantici che questo autore, se non fosse stata l'infatuazione classica, avrebbe potuto sulla prima crociata comporre un poema di concezione ben più vasta ed originalmente grandiosa. Perciò il Manzoni *mettera su il buon Grossi*, il quale se poi *fece cecca* (¹) ciò

(¹) Espressioni del CARDUCCI nel suo scritto: *Alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*.

prova soltanto che non basta la bontà delle professate dottrine. È nondimeno chiaro che il Niccolini non osa pei classicisti pigliarsela a viso aperto. Non è cattivo indizio.

Suoi lavori di questo primo momento sono, una *Medea*, un' *Ino e Temisto*, un' *Edipo nel bosco delle Eumenidi*, un *Nabucco*, la *Matilde*, il *Giovanni da Procida*. Eccetto il *Giovanni da Procida*, che uscì, come vedremo, molto più tardi e potè quindi subire rimaneggiamenti quando il Niccolini aveva d' assai mutato opinioni, tutte l' altre sono per forme severamente classiche. Il *Nabucco* tratta un argomento contemporaneo, la caduta di Napoleone: ma oltre che ciò non poteva, dopo il sublime esempio dei *Persiani* d' Eschilo, essere in certi casi specialissimi vietato neppure da' canoni classici, tale trattazione è fatta sotto veste allegorica e letteralmente il protagonista è il padre del famoso soggiogatore d' Israele e la materia dell' antica storia orientale, come quella del *Saul*. Un certo alito romantico spira nella *Matilde*, ma ciò si deve all' originale inglese, al *Douglas* dell' Home, che il Niccolini non ridusse in italiano che dietro preghiera, come si vedrà a suo luogo, d'una graziosa signora scozzese colpita dalla sventura: quest'opera di riduzione, del resto, fu specialmente indirizzata a costringere dentro limiti anche più rigidamente classici il modello che pur lo era già bastevolmente. Medievale è il soggetto del *Procida*. Ma tragedie d'argomento medievale o moderno non erano la *Rosmunda*, la *Congiura de' Pazzi*

e più altre dell'Alfieri, il *Galeotto Manfredi* del Monti, la *Ricciarda* del Foscolo? Certo il Niccolini aveva cominciato minacciando anche maggiore riservatezza e rigore, ma finora in lui non troviamo nulla che veramente ci mostri il menomo principio d'un indirizzo romantico.

In quel frattempo i moti ed audacie del '21 avevano a chiunque dimostrato chiaramente che la scuola romantica era ben lungi dall'essere una devota greggia di servitori de' tedeschi. L'anno stesso il romanticismo era stato, per così dire, officialmente trapiantato in Toscana colla fondazione dell'*Antologia;* e tra i nuovi più ardenti proseliti si contava un Giuseppe Montani, grande amico del Niccolini. Così questi poteva ormai da presso sulla quistione acquistare idee assai più precise ed aveva modo d'agevolmente approfondirla. Oh le vivaci discussioni che si saranno fatte per le vie e ne' luoghi di adunanza degli amici letterati, in Firenze, non ancora raccoltasi dalla tempesta e sbigottimento provocati dal fresco imperversare della reazione! S'aggiunga che il Manzoni, col *Carmagnola* del '20, coll'*Adelchi* del '22, mostrava come si potessero senza streghe ed altre fosche o bizzarre fantasie nordiche, con latina squisitezza, scrivere nella nostra lingua ottime tragedie di genere romantico. Ma del '23 succedeva cosa che doveva dare alla vecchia imperturbabile sicurezza classica del Niccolini un crollo anche più possente. Appunto in quell'anno, e ne vedremo a suo luogo la prova, per

la prima volta leggeva le opere del Byron. L'impressione fu straordinaria. « Ne lessi le opere, » scriverà a Giovanni Morelli del '45 « e sebbene la mia opinione non sia d'alcun momento, io credo che nessuno dei più lodati autori del secolo presente possa stargli a petto » ([1]). Parimente nel *Discorso sulla tragedia greca* lo chiamerà « primo tra i poeti del suo secolo » ([2]). Nessuna maraviglia adunque se appunto in quest'anno s'inaugura pel pensiero e per l'opera del Niccolini un nuovo momento.

Ne' primi mesi del quale era stato rappresentato il suo *Edipo nel bosco delle Eumenidi.* Il successo era stato oltimo e Cesare Lucchesini gli scriveva per congratularsene. Ma il poeta, nella lettera di risposta, dopo ringraziatolo seguitava: « Nel silenzio dell'amor proprio mi sono accorto che gli argomenti mitologici non sono per la nostra età antipoetica; ma ciò poco mi dorrebbe se non avessi scoperto cosa peggiore di questa, cioè che tutte le menti essende rivolte alla politica, gli affetti sono poco sentiti, e il core della maggior parte degli uomini è divenuto omai un istrumento guasto e quindi muto » ([3]). È dunque con angoscia e rimpianto che mira il vecchio edifizio far crepacci e crollare e

---

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 327.

([2]) Il GARGIOLLI nel vol. IV delle *Op. ed. ed ined. di G. B. Niccolini,* ecc., pubblica anche due frammenti d'un poemetto dal poeta tentato su *Lord Byron in Italia.* Vedi pp. 565-6.

([3]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 55.

sfasciarsi, ma ci vuol rassegnazione. Frigni, strepiti, si sbizzarrisca pure; gli si lasci calunniare la nuova generazione, nonostante che questa facesse tanto bene a lasciare ammuffite creazioni di menti primitive e selvagge per lanciarsi nel tumulto della vita civile: quello che a noi qui importa far rilevare è che il poeta s'è ormai accorto dell'inopportunità di trattare per la scena favole mitologiche. Il documento è interessantissimo, perchè possiamo sorprendervi il classico tragèdo nella rabbia e doglia del primo strappo.

L'*Edipo nel bosco delle Eumenidi* fu dunque rappresentato nel '23, e precisamente il 17 marzo. Il 16 febbraio del '24 veniva rappresentata l'*Ino e Temisto,* l'8 febbraio del '25 la *Medea:* forse l'anno stesso anche la *Matilde*(¹). Tutte e quattro poi appunto nel '25 uscivano per le stampe. Il *Nabucco* era già stato pubblicato a Londra fino dal '19. Il *Giovanni da Procida* non uscirà che del '30, ma il tema era tale da prestarsi a rimaneggiamenti in senso romantico e questo appunto gli vedremo fare. Questa fretta del poeta di sbarazzarsi della sua mercanzia mitologica e pedantescamente classica, mostra quanto fosse preoccupato del nuovo ordine d'idee verso il quale era fatalmente sospinto. Il 10 agosto del '25, a proposito della *Polissena* d'un cotal Cotenna, poteva ormai con Angelica Palli, una gentile signora greca

(¹) Vedi però quanto si dirà più avanti alla fine della dissertazione su questa tragedia.

che soggiornava allora in Livorno e che provava pel nostro poeta un sentimento non di pura ammirazione, esprimersi, senza alcuna vessazione d'interne sollecitudini o rimordimenti, di questo tenore: « Siccome nacque di pochi mesi dopo la mia, cioè nel 1811, perdonategli la scelta dell'argomento: altri tempi, altre idee. Ma certamente adesso bisogna mandare al diavolo questi temi » (¹).

Del giugno, sempre dell'anno 1823, è un articolo, inserito appunto nell'*Antologia,* del Niccolini *sul Riccio Rapito di Pope tradotto da S. Uzielli,* articolo che è importantissimo per chi studia le vicende del suo modo di sentire in letteratura. I romantici, per arricchire di novello sangue la vena poetica italiana esausta e rasciutta col ripetere infinitamente le stesse classicherie, consigliavano e conducevano a termine traduzioni, quante più si poteva, da moderni poeti stranieri. Il Niccolini vede e nota con piacere che si siano nella nostra lingua avute « nobilissime versioni » come egli le chiama « di poeti della tempra » così egli dice « dello Shakspeare, del Milton, del Pope ». Sfido io! Anche un ardente classicista fin qui poteva bene, specialmente per quel che riguarda gli ultimi due, chiudere un occhio. Gli dà però ne' nervi quello ch' egli battezza « eccesso ». « Noi traduciamo » scrive « dall'inglese e dal tedesco per le stesse cagioni che traducemmo una volta dal francese, e ci consiglia ad imitare lo

(¹) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 74.

Schiller ed il Byron quello spirito stesso che fece tra noi tante scimmie della letteratura dei nostri antichi dominatori; e poichè ci è venuto a dispetto l'orpello di Francia, che parve oro ai nostri padri, ci siamo rivolti a cogliere sull'Elicona dei popoli del settentrione la lor nebbia, la quale partecipando della notte, sembra a molti tener del sublime ». Fermiamoci subito, poichè queste parole mostrano ad evidenza quanto siano inesatti e nel falso coloro che fissano il '23 come l'anno della sua definitiva conversione romantica o meglio del suo adottamento d'un cotal sistema intermedio tra il vecchio e il nuovo al quale si sarebbe poi sempre attenuto. A porre in chiaro come veramente furono le cose è destinato tutto il presente capitolo. Ora mi preme di far rilevare come sia ancor lungi dal sentire romantico chi ne accusa i fautori di servilità e così poco equamente giudica delle due grandi letterature nordiche. E dire che tanto poco prima il Manzoni ed il Grossi, il primo coll'*Adelchi* e l'altro coll'*Ildegonda*, avevano splendidamente mostrato come si potessero bene studiare i poeti tedeschi ed inglesi senza attingerne oscurità o confusione! Ma torniamo al nostro articolo.

Il Niccolini prosegue collo stesso tono ed ha quindi bottoni ed aperte parole di biasimo per le arcadicherie ed esagerazioni dei classicisti, ma non crede per liberarsene necessario il non far che tradurre dagli stranieri ed imitarne, userò la sua espressione, « le fogge del poetare come quelle del vestire....

Così » soggiunge poscia « in breve non ci rimarrà di nostro nemmeno la letteratura, e gli stranieri trionferanno ancora del nostro intelletto ». Coll'imitare gli stranieri si *viola*, secondo lui, « l'indole della nostra letteratura che vien da quella dei Greci e dei Latini ». Agl'Italiani qual modello addita Dante, dal quale impareranno a « studiare » reco anche qui le sue parole « la natura che mostra a tutti le sue eterne e infinite bellezze, e il nostro animo al pari di essa vasto e multiforme ». Pon termine così ad una serie di commenti d'ispirazione classicista col proclamare una di quelle verità sulle quali tanto insistevano i romantici. Ma egli non vuol saperne d'averla appresa da loro: a lui l'ha insegnata Dante e da Dante vuole che l'apprendano anche gli altri. È bello il vedere come in quest'uomo le idee romantiche germinassero e fiorissero, o meglio egli s'ingegnasse di suscitarle e cavarle, dal fondo della sua ampia ed illuminata classica cultura ed esperienza. Passa quindi ad esaminare la traduzione dell'Uzielli e su d'essa si diffonde per tutto il rimanente dell'articolo, trovandovi in sostanza molto di buono. Nè noi lo seguiremo.

Ci fermeremo invece su una lunga nota dove sviluppa più largamente ciò che nel testo dell'articolo gli è occorso di accennare rispetto alla quistione romantica. Questa così comincia: « Preghiamo qualche fautore assoluto del romanticismo a prendere in esame questi dubbî della nostra timida coscienza. È egli concesso nella poesia come nelle belle arti

scotere del tutto il giogo delle regole, e allontanarsi da ogni imitazione, senza cadere nella barbarie? — Conviene agli Italiani adottare la creazione della fantasia settentrionale, personificare continuamente gli enti morali, come essi fanno? — Non sono i nostri grandi scrittori in quel mezzo che furono i Greci e i Romani, cioè lontani ugualmente dalla timidità del gusto francese, e dal barbaro delirar dei Tedeschi? — » Il lettore non si deve illudere. Certo nella poesia e nell'arti belle, come in tutte l'altre manifestazioni dell'umana attività creatrice, non è possibile la perfezione e la grandezza se non in seguito ad una lunga serie di prove e riprove che rappresentino tante tappe progressive ed alle quali piglino parte più generazioni e se i succedentisi non edificano sempre sulle reliquie di coloro che li hanno preceduti. Ciò si può osservare, come nei sistemi filosofici e nelle scoperte scientifiche, così nello sviluppo dei diversi generi letterarî e nelle vicende di tutte l'arti belle. Platone non avrebbe potuto essere contemporaneo di Talete, nè Raffaello di Cimabue, nè l'Ariosto dell'autore della *Canzone d'Orlando*. Anche la poesia e l'arti belle sono sottomesse ad una naturale legge di svolgimento e progresso, salvo a declinare nuovamente quando hanno raggiunto il culmine e la perfezione; e chi volesse assolutamente rifarsi da capo, dovrebbe ritornare ai rozzissimi tentativi dei selvaggi. Sotto questo punto di vista il Niccolini ha pienamente ragione. Ma altro è il rendersi conto di ciò che è stato già fatto

in un determinato campo ed educare il proprio gusto artistico alle ultime altezze ovvero massima finezza raggiunta, altro il voler ristringere l'opera propria dentro quegli stessi limiti tra i quali altri l'hanno contenuta ed assettata per speciali condizioni di tempi e luoghi e d'ingegno. La prima è cosa indispensabile per chiunque voglia riuscire; nè certo i romantici l'escludevano. La seconda è proprio alla prima contraria ed inceppa il libero genio e, siccome vivere è camminare, così produce la morte del genere. E questo era l'errore de' classici ed è manifesto che il Niccolini intende appunto di questa qualità di pastoie. È adunque ancora veramente classico. Fa poi palese la tendenza esclusiva del suo giudizio e, per così dirla, fissazione unilaterale, quanto soggiunge della natura dell'immaginazione de' popoli nordici ed in particolare dell'indole della produzione letterario-artistica tedesca. Tralasciamo che personificazioni d'enti morali si potrebbero spigolare in copia per i capolavori de' nostri più antichi classici e di quelli latini e greci. L'errore suo fondamentale è quello di condannare il gusto tedesco solo perchè non è, come appunto non dev'essere, quello stesso de' Latini e Greci. Avesse almeno specificato se l'avrebbe voluto simile a quello latino od a quello greco, giacchè pur tra questo ed il primo corrono differenze notevolissime. Ma egli fa ad ogni modo come chi, invaghito d'un'abbagliante bellezza bionda, condanna tutte le brune e pur le castanee. Oh l'infusione d'un po' di vena

tedesca avrebbe poi dovuto fare tanto male a noi Italiani, che pur etnicamente siamo composti d'elementi tanto diversi e tra i quali ha il suo valore anche quello tedesco? Basterebbe paragonare la nostra novellistica popolare con quella tedesca per mostrare come tra le tendenze estetiche delle due razze non manca poi un'affinità profonda: e d'altra parte, come il mescolarsi delle stirpi, così l'introduzione di nuove correnti letterarie può esser causa di nuova vigorìa e principio fecondo di vitale ripristinamento. E che il biasimo suo non riguardi puramente le aberrazioni od eccedimenti di traviati o della ciurmaglia inetta, appar manifesto dall'illustrare che fa subito dopo il suo giudizio ricordando alcuni trovati, secondo lui non già lodevoli per novità ma piuttosto da riprendere per bizzarria ed inverisimiglianza, del Goethe nel *Faust*. Colpiva così la letteratura tedesca ne' suoi più solenni rappresentanti. Sicuro che anche tra i romantici non mancavano pedanti od infatuati, che pigliando a modelli i Tedeschi e gl'Inglesi, rinnovavano appunto l'errore de' classicisti rispetto a' Greci e Latini: ma oltre che era una reazione naturalissima, il Niccolini, se pienamente equo, avrebbe dovuto rammentare che di simile genìa brulica ogni scuola, e che di nessuna quindi si deve da essa fare stima. Ma tanto è vero che egli intendeva colpire in pieno petto lo stesso sistema, che più sotto, incolpando lo stile dei romantici di pomposità e prolissità, reca in prova della sua affermazione un passo appunto

dello stesso *Childe Harold* del Byron. Ciò nondimeno, pel fatto stesso che proclama di pigliarsela solamente con quelli che della nuova scuola egli qualifica « fautori assoluti », rivela che un qualche cangiamento s'è in lui verificato. E si badi come contro questi stessi si pronunci con molta circospezione ed osservanza. Non son dunque più una mandra di forsennati, nè è mancare al proprio decoro scendere con essi in lizza: nè più saetta sentenze inoppugnabili dall'alto della sua scranna, ma semplicemente desidera che prendano in considerazione le sue incertezze ed esitanze. Nè è profitto trascurabile l'essersi accorto che i grandi antichi classici, nostri, latini e greci, s'erano attenuti ad una larghezza assai maggiore che non poscia quelli francesi. Ma anche più degno d'attenzione è quanto, dopo data, come s'è visto, una pizzicatina al Goethe, soggiunge rispetto all'intera tedesca letteratura. Questa non può essere, secondo lui, *originale* perchè, così s'esprime, *nata dopo la loro filosofia*, ed *anzi a questa dovuta*. S'aggiunga che imitarono gl'Inglesi. Ora, e questo è il punto che c'interessa, quello che è nello Shakspeare originale perchè, faccio seguire le parole del Niccolini, « rappresenta la credenza, la morale, le passioni, i pregiudizii del *suo* paese e dei *suoi* tempi » per ciò stesso, conclude, non è più tale ne' Tedeschi. Alle streghe, egli pensa, ai silfi ed all'altre consimili superstiziose nature, alle quali credevasi ai tempi dello Shakspeare, non si credeva più in quelli dello Schiller e del Goethe.

Quest'ultima osservazione per altro non corrisponde al vero, a meno che non si restringa alla classe colta, alla quale, pur capace di trarre un soddisfacimento esteticamente puro anche da tali incredibili maraviglie, non si rivolgevano esclusivamente quegli scrittori. Del pari, una letteraria fioritura può appunto dovere la sua originalità al fatto stesso d'essersi sviluppata sopra un favorevole terreno filosofico. Ma, tenuto conto de' suoi precedenti, è notevole concessione che il nostro allo Shakspeare mandi buone le sue bizzarrie perchè portato delle condizioni di cultura fra le quali egli sorse, e progresso considerevole che condanni i Tedeschi non più perchè stranieri ma perchè contraffattori d'altri.

Pon termine infine alla nota di questa guisa: « Vi sono nei sentimenti e nelle passioni tante cose inosservate, tante idee nuove nella morale, nella filosofia e nella politica, che non è forza cercare piaceri ai quali la fantasia non si presti senza abiurare la ragione. Quello ch'è veramente bello nelle opere dei sommi poeti d'ogni nazione, non è fondato sulla finzione ma sulla realtà; e la natura del nostro intelletto è tale che ne astringe a rivestire d'immagini sensibili, e quindi rappresentanti realtà, ancor le nostre fantasie ». Qual romantico non le avrebbe sottoscritte? Se non che questi dallo stesso principio concludevano appunto per l'assurdità ed inettezza della scuola classica. Il Niccolini, all'opposto, pur non dissimulando de' classicisti le colpe ed eccessi, ha ben cura di mantenerne mondo il

sistema e favella sempre come chi si trova interessato pel medesimo, mentre tratta i romantici con tutt'altra misura: ed al romanticismo rinfaccia i traviamenti di coloro che sotto la nuova maschera non nascondevano appunto altro che la miseria e le anticaglie classiciste.

Ad illustrare, del resto, qual valore si debba attribuire a simili vaghe affermazioni e, direi quasi, vanterie del nostro autore, nulla varrebbe meglio d'un paragone coll'acuta e lucidissima difesa che del romanticismo faceva in quell'anno stesso il suo principale rappresentante in Italia, Alessandro Manzoni, nella famosa lettera al Marchese Cesare d'Azeglio. Si vedrebbe allora nitidamente come i due illustri uomini in realtà pugnassero ancora in campi opposti e come più d'una considerazione dell'ultimo perfettamente ne rimbecchi, nella propulsazione delle difficoltà che comunemente alla nuova scuola si movevano da'classicisti, altrettante del primo. Ma si tratta d'un documento notissimo, perciò mi permetto di lasciare a chiunque altri il voglia la cura d'un cotale studio.

Al 1825 appartiene un suo discorso *Del sublime e di Michelangiolo.* È prosa solenne e gravissima, quale dovevamo attenderci da chi era devoto alle tradizioni del Foscolo. È elogio non indegno del grande artista. Ora, sul principio, tocca, stando sulle generali, delle regole in fatto d'arte e s'esprime in termini che vivamente ricordano i romantici: « Le regole sono i freni dell'arte, ma non di rado impe-

discono all'ingegno più il corso che la caduta.... Si pensi che nella repubblica delle lettere e delle arti, sorgono i suoi tiranni, e che pur essi lasciano, morendo, delle catene. Nei rivolgimenti, ai quali queste repubbliche ancora soccombono, gli ereditarî ceppi non s'infrangono che per le mutazioni di servitù; e non altrimenti che nelle guerre civili, cambiato giudice, il delitto si chiama innocenza ». Però, a' classicisti appunto il Manzoni, nella suddetta lettera, opponeva questo fatto come non contestato: « Non è egli vero, che passato un certo tempo, dopo tormentato vivo l'autore, quella stessa violazione delle regole ch'era stata un capo d'accusa per molti scrittori, diviene per la loro memoria un soggetto di lode? Che ciò che s'era chiamato sregolatezza, ebbe poi nome di originalità? » Il Niccolini ha più sotto: « L'imitazione della natura è il primo intendimento delle arti: ma con improvvido consiglio a quelle massime non serviamo, che nella loro generalità si fanno pericolose ». È certo un ammonimento ai romantici. Aggiunge che *ogni raro intelletto* si sente portato a trovare una via nuova. Dunque, avrebbe concluso il Manzoni, simile libertà si deve concedere a tutti, non potendosi avanti la prova alcuno escludere dal novero dei grandi.

Un documento notevole è anche una sua lettera alla Palli, che non reca data, ma che, secondo il Vannucci, fu certo scritta tra il '25 ed il '27 (¹).

(¹) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 72.

Pare che alcuno avesse sussurrato all'orecchio di quella buona donna, essere il suo Niccolini così retrogrado, da voler bandito dalla tragedia il verso sciolto e sostituitavi la rima. Risponde smentendo: crede però che la rima bene usata « possa accrescer forza al pensiero » nè comprende perchè siasi esigliato dalla tragedia il *recitativo* del Metastasio. Ed a tal proposito soggiunge: « Sappia che io cerco di tenermi sempre lontano dagli estremi in ogni genere: forse in alcune cose non mi riesce, ma in letteratura io abborro quel che si chiama gusto esclusivo, e non sono nè classico, nè romantico, nè pro nè contro i versi sciolti ». E più avanti: « Le lettere e le arti non debbono essere una ripetizione identica del vero, ma un'imitazione nel senso inerente alla loro indole. Chi softrirebbe tragedie in prosa? » Tali concetti svilupperà più diffusamente del '28 nel discorso *Della imitazione nell'arte drammatica.* Ha quindi: « Nella repubblica delle lettere io mi riguardo come uno di quegli onesti cittadini che non danno noia ad alcuno, nè vogliono dar legge, nè riceverla ». Era propriamente vero?

Il Gargiolli pubblica il seguente grazioso frammento d'uno scherzo comico che, sotto il titolo *Il Romanticomane e ser Classico,* il Niccolini aveva cominciato a comporre su questa materia:

ROMANTICOMANE.

Ascolta, Elisa, il classico odio licor vermiglio:
scrivo al fattor che svelga la vite, e ponga il tiglio.

ELISA.

Ma la mia dote.... il vino mi piace....

ROMANTICOMANE.

Oh donna vera!
Aborri la romantica sublimitade austera.
Solo il tuo nome, o misera, mi fa scoppiar di risa....
Mal abbia don Fidenzio che fe' chiamarti Elisa!
Ha l'odïato nome Maron, misero vate.

ELISA.

Maron, dite, è quel libro che vi costò spalmate?

ROMANTICOMANE.

Non fui da don Fidenzio senza ragion frustato:
ad esser gran romantico ero predestinato:
fanciullo odiai del verso l'inutil magistero:
Virgilio è solo un pallido imitator d'Omero. —
Nemmen d'alloro un tronco vo' che il fattor risparmi,
chè sol del tiglio all'ombra scrive un poeta i carmi.
Le Muse, Apollo od altra divinità bestiale,
sogno di mente inferma, di vate dozzinale
che l'ali mai disciogliere a franco vol non tenta,
questo odïato e classico albero mi rammenta. —
Le streghe, poi, le streghe, cara sorella, al certo....

ELISA.

È pazzo!

ROMANTICOMANE.

Assicuratevi: le streghe hanno un gran merto.

Elisa.

Se un nome tal mi désse lo sposo, e fosse qui....

Romanticomane.

Dite: che mai fareste?

Elisa.

Fratel, farei così (*gli dà uno schiaffo*).

Romanticomane.

Ebben se fosse Ottavio romantico scrittore
lo schiaffo non potrebbe recarsi a disonore,
perchè Tancredi....

Elisa.

Quello d'Erminia?

Romanticomane.

Oh cervel corto!
Oh vera testa classica! or quel Tancredi è morto,
morto alla fama: un grande scrittor d'autorità,
che pago sol del vero sprezza la dignità,
narra che il Paladino, sol nel Goffredo ardito,
ebbe solenni pugni dal servo d'un Romito.

Elisa.

Dio da quel ver ci guardi!

ROMANTICOMANE.

Ma questo è cervel quadro!
Qual dubbio? E poi ci disse che era Tancredi un ladro.

ELISA.

Che eroi!

ROMANTICOMANE.

Sono romantici: il ver, sorella, il vero!
il ver del nostro secolo e non quello d'Omero.
Quanto alle streghe....

ELISA.

Oh basta!

ROMANTICOMANE.

Molto le streghe io stimo.

ELISA.

Perchè?

ROMANTICOMANE.

Perchè del Macbeth sono nell'atto primo! ([1]).

([1]) *Opere edite ed inedite di G. B. Niccolini*, raccolte e pubblicate da C. GARGIOLLI, vol. IV, pp. 571 e segg.

Vi si potrebbero spigolare certi riscontri col famoso sermone del Monti, che è del '25 [1]. Ma sulla data del frammento c'illumina l'accenno alla magra figura che Tancredi era costretto a fare in un'opera allora illustre, che certo doveva essere uscita di fresco. Ora, bòtte da orbo, che però validamente ricambia, riceve Tancredi da un devoto penitente, ospite e fedele seguace dell'eremita Pietro, ne *I Lombardi alla prima Crociata* del Grossi [2]; e nello stesso poema, invasa da'Cristiani Gerusalemme, Tancredi è dipinto avidamente occupato a depredare gl'immensi reconditi tesori della vasta moschea coll'ingorda intenzione, dapprima, di tutto tenersi per sè! [3] E che lo sferzato sia proprio il Grossi, lo conferma in una nota lo stesso Gargiolli [4]. Essendo adunque *I Lombardi alla prima Crociata* usciti del '26, il frammento sarà dello scorcio di quell'anno, od almeno non posteriore al '27. Siamo dunque verso

(1) Ad esempio, si confronti:

.... Le Grazie....
cesser proscritte e fuggitive il campo
ai lemuri e alle streghe.

I lieti allori dell'aonie rive
(*si cangiano*)
in funebri cipressi.

.... Ecco, ecco il vero
mirabile dell'arte, ecco il sublime.

(2) Vedi *I Lombardi* ecc., canto VI, st. 30 e segg.

(3) Ivi, canto XV, st. 8 e segg.

(4) Op. cit., tomo IV, p. 643, n. 178.

il termine di quella che nell'evoluzione romantica del Niccolini ho distinta come seconda fase.

Il tono è assai acre, ma si noti che il colpito non è, stando almeno a quanto dichiara l'autore, proprio il romantico: è il romanticomane, ossia l'infatuato del romanticismo. Nell'intero componimento avrebbe figurato anche un *ser Classico.* Chi sa che non serbasse qualche sferzatina anche per i pedanti di questa seconda scuola? Che non volesse appunto nell'atteggiamento, che se non altro ostentava, d'intermediario, mettere in derisione i vizî e gli eccessi dell'una e dell'altra? Ciò parrebbe confermato da un altro frammentuzzo, che il Gargiolli fa seguire al riportato, dove sono, non è indicato a chi posti in bocca, questi quattro versi:

> Nè sulle vostre dispute io dar saprei consiglio.
> lieve non è decidere fra il riso e lo sbadiglio.
> Fra la misera copia di tante fogge estrane,
> vorrei che almen le lettere restassero italiane.

Nel « riso » devono essere adombrati i pedanti romantici, nello « sbadiglio » quelli classici. L'ultimo concetto rivela la precipua e, del resto, nobilissima preoccupazione del poeta, che col soverchio imitare Inglesi e Tedeschi la nostra letteratura non venisse a perdere il suo carattere nazionale e nativo. Sta però il fatto che del detto scherzo il Niccolini non condusse a termine se non la parte dove si frustavano i romantici, il che dimostra come fosse segnalatamente mal disposto verso di questi. In conclusione, in questo periodo s'è riscosso dalla

cieca adorazione classica, respira però sempre in quella atmosfera.

Non sarà inopportuno terminare con un'osservazione del Manzoni, contenuta sempre nella ricordata lettera al Marchese d'Azeglio, una di quelle osservazioni maliziosamente fini, racchiudenti e lenienti nell'arguzia e bontà d'un patetico sorriso un cumulo di sdegno ineffabile, che spesso uscivano dalla penna di quel grande: « Si diceva bene da molti che il fine di quelle proposizioni (*i principî sostenuti dai romantici*) era di sbandire ogni regola dalle cose letterarie, d'autorizzare, di promuovere tutte le stravaganze, di riporre il bello nel disordinato. Che vuol ella? A questo mondo è sempre stata usanza d'intendere e di rispondere a questo modo ».

Di questo secondo periodo succo, frutto, illustrazione insigne ed insieme suggello, è l'*Antonio Foscarini,* cominciato proprio del '23 e rappresentato per la prima volta, al teatro del Cocomero, ora *Niccolini,* appunto del '27, l'8 febbraio. Il successo fu straordinario. I romantici fecero gran festa perchè stimarono trovarvi alle loro dottrine parecchie concessioni. Citerò quanto scrisse a quel proposito un classicista esaltato, Mario Pieri, col quale abbiamo già visto il Niccolini in carteggio, ingegno bizzarro e audace, mediocre ma pulito scrittore. Il luogo è preso dalla *Vita* che ha scritto di sè stesso: poichè oltre le *memorie inedite,* tanto frugate e raspollate dal Vannucci, ha dettata anche una propria *Vita.* È libro interessantissimo per chi voglia en-

trare nelle viscere della storia letteraria di que'tempi, e di piacevole lettura, sia perchè è disteso con una certa fluida e pura eleganza, sia perchè volontieri seguitiamo l'autore nelle relazioni che ha avute col Pindemonte, col Perticari, col Monti, col Manzoni, col Niccolini e con altri; e ci divertono que' rapidi profili che ci delinea di que' molti insigni personaggi. Vivo e schietto, ad esempio, ed interessantissimo è quello, forse sconosciuto, che ci abbozza della persona, contegno e modi di Giacomo Leopardi che del '30, come è noto, fu in Firenze; dove allora appunto si trovava anche il Pieri. Scrive adunque, a proposito della recita del *Foscarini:* « Questa tragedia è la più grande opera poetica dei nostri tempi, ed io la stimo il capolavoro dell'autore, e quantunque sia la prima di lui che senta della scuola moderna, ed appellar *si possa una transazione tra il classico ed il romantico,* vi ha tante e tali bellezze di affetti e di stile, tante novità peregrine e classiche insieme, che io, sebbene classico per la vita, la incorono e mitrio sopra tutte le altre, non solo sue, ma di qualunque poeta de' nostri giorni, italiano o straniero.... Non nego che mi sapesse un po' duro che il mio dottissimo e classico Niccolini siasi degnato di accostarsi a' romantici » (1). Come un passo verso la nuova scuola la considerò pure, in un articolo dell'*Antologia* di quell'anno, il romantico Montani; e

(1) Mario Pieri. *Opere*, volumi quattro. Firenze. 1850-1. — Vedi vol. II. p. 63 (libro quinto).

dello stesso avviso furono molti altri critici romantici e classici, o fuori dell'una e dell'altra setta, allora e poi. A simile impressione anzi si dovette certo in gran parte il suo improvviso e maraviglioso trionfo. Si noti però anche che non poco importava ai romantici il poter contare il Niccolini tra i loro.

Ciò premesso, vediamo un po' anche noi fino a qual punto si possa veramente chiamar romantica cotal tragedia.

Vi è cambiato luogo quattro volte: siamo però sempre nella stessa città, in Venezia, e non è mai cambiato dentro l'atto stesso. Sono libertà di ben poco conto. Neppure l'Alfieri, delle unità così rigido osservatore, n'è rifuggito. Nel *Bruto secondo,* ad esempio, la scena, restando pur sempre in Roma, è prima nel tempio della Concordia, poi nella curia di Pompeo. E se il Niccolini, in calce allo specchietto de' personaggi, invece di specificare avesse semplicemente notato « la scena è in Venezia » nessuno, per avventura, a tali cambiamenti di luogo avrebbe data alcuna importanza. Così il Voltaire designa come scena del suo *Maometto* la Mecca, ma ora siamo in una sala di consiglio, ora in un carcere, e così via. In una parola, spesso ne' tragici classici si trova una simile moltiplicità di luoghi, ma v'è dissimulata, in quanto si considerano i singoli luoghi come unificantisi in un luogo più ampio, che sarà un campo, o una città, o una reggia; e la reggia, e la città, e il campo, o qualsiasi altro luogo, dirò così, composto e multiplo, sono sul principio

indicati come scena unica dell'azione. Quanto a questa parte, dunque, la libertà romantica del Niccolini non fu che una simulazione. Non escluderei però, considerato che egli nelle tragedie precedenti non s'era permesso neppur mutamenti di scena così insignificanti, che d'aver fatta una qualche concessione ai romantici non fosse persuaso egli stesso. Certo poi nessuna questione si può fare a proposito del tempo, tutti convenendo che s'è regolarmente contenuto dentro le ventiquattro ore. Così classicisticamente limitato è il numero de' personaggi. Segnalatamente poi è da osservare come, aprendosi la tragedia con un *Consiglio,* stimasse opportuno, per nota, quasi di giustificarsi citando gli esempî del Corneille nel *Pompeo* e del Voltaire nel *Tancredi.*

Ma l'argomento non è più tratto dalla mitologia, bensì dalla storia nazionale moderna. Potrei ripetere quanto s'è poco sopra fatto risaltare rispetto al soggetto del *Procida.* Aggiungerò qui, poichè mette conto di rincalzare, che anzi il *Procida* era stato cominciato, certo prima del maggio del '16, forse fin dal '14. Recherò a suo luogo le testimonianze. Siamo dunque ben lungi dal caso di qualsiasi più occulto ed interrotto influsso romantico. È bensì vero che anche prima che il romanticismo venisse in Italia introdotto, a così dire, officialmente per opera del Berchet, qualche cosa di nuovo per l'aria c'era: si potevano già discernere i prodromi del grande rivolgimento. Si sentiva il bisogno di svecchiarsi, e

tale sentimento e conseguente lievito furono gleba opportunissima e feracissima per il rapido attecchire e rigoglioso germogliare e gettar polloni e rame della semenza romantica. Alludo a quel moto, acutamente già notato da Guido Mazzoni, e dallo stesso battezzato col nome di *preromanticismo* (¹). Ma lasciando da parte che non c'è bisogno di ricorrere nel caso nostro a tale spiegazione — dal momento che il Niccolini aveva, come s'è visto, per la scelta d'un simile argomento tanto solenni esempî di classici principalissimi — ciò sarebbe ad ogni modo fuori della quistione presente; poichè quel moto, come mise capo al romanticismo, così avrebbe potuto, prescindendo da quelle determinate condizioni della cultura nostrale ed europea, pigliare anche un indirizzo affatto diverso.

Molto meno poi si devono attribuire ad ispirazione romantica i nuovi sensi e fremiti di civile dignità e libertà che fecero del *Foscarini* uno strumento di nazionale educazione. Classici e romantici — tolti, s'intende, i gesuiti ed i loro simili, sempre pronti a sfruttare ogni più nobile movimento nell'interesse dell'oscurantismo e degli oppressori — su questo punto si trovavano perfettamente d'accordo.

— Ma per avventura la qualità del soggetto richiedeva tal semplicità e riservatezza di trattazione; e quelle piccole licenze che il Niccolini s'è

(¹) Vedi il suo *Ottocento*, in principio.

permesse rispetto a quel rigore severissimo di cui aveva fino allora dato prova, sono da considerarsi come un indizio che più ancora avrebbe osato in più acconcia materia. — Il Gargiolli, il vario editore e prolisso commentatore e fanatico ammiratore del Niccolini, in più d'un luogo asserisce o suppone essersi il poeta in ogni caso governato ed accomodato secondo le speciali esigenze dell'assunto tema. Così lo trova sempre buono, anzi perfetto. Ma dimenticava che qualunque soggetto riveste sempre nella fantasia dell'artista una nuova e speciale vita e forma, diversa in ragione della diversità degl'ingegni. Nel caso speciale poi del *Foscarini*, vedremo a suo luogo come, l'essersi l'autore voluto contenere dentro gli angusti limiti dell'economia classica, non poco abbia nociuto.

Il Vannucci reca il giudizio d'un giornale tedesco di quel tempo, dell'*Ausland*: secondo il quale il Niccolini in questo lavoro si sarebbe provato ad abbandonare la vecchia strada e, *pur non avendo ripudiate* — così lo stesso s'esprime — *le famose unità*, si sarebbe tuttavia avvicinato ai romantici sia nella *scelta dell'argomento* sia per avere abbandonato il solito *cerimoniale di teatro* (1). Che si debba pensare della scelta dell'argomento, s'è mostrato poco sopra. Per ciò che riguarda l'abbandono del *cerimoniale di teatro* è, se bene ho intesa l'espressione, da osservare come simil cosa nel poeta provi bensì

(1) Vannucci, *Ricordi* ecc., vol. II, pp. 107 e seg., nota.

progresso e perfezionamento d'arte ma non alcuna, neppur tenue, deviazione del classicismo; essendosene i valenti, anche classici, affrancati sempre. Importa invece notare come il critico tedesco non vi avvertisse alcuna violazione delle classiche regole.

Ma ogni dubbio scomparirà quando avrò, a suo luogo, posto in chiaro come il Niccolini non seguisse che il francese *Arnault*, classico, che fin dal 1798 aveva, sotto altri nomi, trattato lo stesso argomento e con analoghi mutamenti di scena.

Come accadde adunque, replicherà taluno, che a tanti nobili ingegni l'autore parve in quel lavoro romanticheggiare? La risposta non è difficile. Primieramente, nel cozzo dei due opposti campi, essendo la pugna accesissima, avevano d'ambo i lati ad esagerazioni trasceso anche i migliori; ed a quella guisa che i romantici da tempo consideravano gli argomenti nazionali e moderni come di loro esclusiva competenza, così i classici ciò loro di buon grado acconsentivano e, come di ripicco, si contenevano trincerati nelle vetuste storie più rifrustate e nella mitologia più folta. Lo stesso si dica dell'osservanza delle unità. E tutto ciò, come vedemmo, in modo specialissimo s'era avverato nel caso appunto del Niccolini. Non pareva più possibile evocar l'immagine di questo poeta, se non sullo sfondo d'un boschetto di mirti, in faccia all'Egeo, al lume d'un azzurro lembo di cielo greco, pendendo egli, aperto sulle ginocchia il noto volume e codice d'Aristotele, dalla bocca d'un sacerdote di Demetra o d'un vec-

chio aèdo narrante i fati degli Iddii e degli eroi. Non ce n'era anche solo così abbastanza, perchè al comparire d'una simil tragedia, mentre i classici gridavano al sacrilegio, i romantici facessero baldoria? Ma s'aggiunga che il romanticismo venne in poco tempo a rappresentare non soltanto un complesso di nuove vedute letterarie, ma similmente uno speciale indirizzo del gusto, una distinta tendenza artistica e proprio colorito; e ciò non in conseguenza de' posti principî ma per l'esempio, in forza di speciali condizioni d'ingegno e di vita, da coloro mostrato ch'erano stati scelti o s'erano fatti della nuova scuola grandi maestri. Soprattutto, romantico suonò ben presto anche come sentimentale-fantastico. Ora, sotto questo aspetto, il *Foscarini* era perfettamente del genere. Ne avvenne che, senza far troppo sottili distinzioni, fu considerato come opera di romanticheggiante anche nel senso genuino e primitivo di questa parola; e lo stesso senza dubbio si sarebbe fatto pure d'altre opere d'insigni classici, come della *Zaira* del Voltaire, se fossero uscite in quel torno. L'illusione era efficacemente aiutata dalla simulata variazione de' luoghi. E, cosa altresì notevole, l'azione del *Foscarini* si svolgeva in Venezia, ch'era appunto, per così dire, la città ideale dei romantici. Venezia era stata la scena di notissimi capolavori dello Shakespeare e del Byron. Ivi quest'ultimo aveva mantenuta per lungo tempo la sua dimora. Ivi tra pochi anni verranno a cogliere il fiore del loro — ahi troppo

fuggevole! — fervido idillio, Alfredo de-Musset e Giorgio Sand. — D'altra parte però tutto questo serve altresì di conferma a ciò di cui poco sopra s'è avanzato il sospetto, ossia che potesse il medesimo Niccolini, d'essersi delle nuove licenze alquanto spruzzolato, andar convinto.

Così anche l'esame del *Foscarini* porta alla stessa conclusione che già s'è stabilita di sopra, che cioè il Niccolini non s'è ancora niente affatto liberato dal bozzolo classico, anzi neppure n' ha spôrto il capo, ha però cominciato a picchiare sul guscio: ossia la vecchia fede ha ricevuto un buon riscossone, ha dato un crollo; corre rischio — poco basta per cose di così delicata natura — di perderla.

Ma non conviene lasciare questo periodo, senza recare il giudizio che, sempre sul *Foscarini,* hanno pronunziato due uomini certo molto competenti: l'uno è il Bellotti, l'altro il Niccolini medesimo. Il primo così, il 2 agosto del '27, scriveva all'autore: « Piacemi assai che abbiate in codesta tragedia seguito il vero ed unicamente saggio sistema (per quanto mi è sempre paruto) riguardo al cambiar di luogo la scena, riducendone le mutazioni alle sole necessarie per la maggiore verisimiglianza, e queste non fuori di un ristretto cerchio, onde le varie parti del dramma non divengano altrettanti quadri staccati l'uno dall'altro, ma tutti si colleghino quasi dentro il giro dell'occhio dello spettatore ». E il Niccolini così gli rispondeva l'8 del seguente settembre: « Io non sono contrario alle novità consi-

gliate dalla ragione, ma penso che non vi siano arti senza limiti, e che quando vengono a turbarsi quelli che derivano veramente dalla natura di esse, non ne nasca ricchezza, ma confusione.... Inoltre temo che coloro i quali si avvisano di liberarci dall'imitazione, siano dei servitori, che si credono padroni per aver cangiato livrea » (¹). Nulla dunque va cercato nel *Foscarini* che potesse urtare il giudizio d'un classico temperato e ragionevole.

Al sommo scandalizzato invece, come in parte è lecito rilevare dal brano del Pieri e come meglio si vedrà tra poco, ne fu il ciarpume della classica pedanteria; ed il poeta venne riguardato come uno spergiuro ed assalito con tempesta. Ciò doveva rendergli tanto più gradite le lodi, la festa, l'entusiasmo de' romantici. Già anche semplicemente questa nuova situazione non poteva non gagliardamente tentare chi fino allora al partito della ragione s'era ostinatamente opposto, più che per sodezza d' intimo convincimento, meglio invero per abitudine e per istintiva ed in parte pure interessata ritrosia. Ma considerazioni di più decisiva efficacia avrà in lui destate il vedere come il *Foscarini,* anche solo per una verniciatura e montatura di romanticismo così leggiera e trascurabile, per le scene d' Italia corresse così speditamente e trionfalmente. Venivano a questo modo il suo nome e il suo animo

(¹) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 102. Quella del Bellotti è ivi recata in nota.

a trovarsi nella causa e commozione romantica fatalmente implicati ed avvolti. Ed egli era come chi si vede innanzi d'improvviso schiuso un ricco cammino, bruno d'ambo i lati e folto d'allori non prima da alcuno tócchi.

S'aggiungano due altri fatti, che anch'essi quell'anno appunto s'avveravano, d'importanza certo a questo riguardo considerevolissima: sono, la pubblicazione degli ultimi capitoli dei *Promessi Sposi* e la venuta del Manzoni a Firenze. All'uno ed all'altro accenna il poeta nella mentovata lettera al Bellotti. Confessa d'aver letto il romanzo « tutto d'un fiato ». Ma impressione non meno notevole gli fece la conoscenza dell'autore. Il « Manzoni è qui » scrive « ed ho imparato a conoscerlo di persona: voi sapete che i buoni si credono volentieri grandi: ma non temo che l'affetto m'inganni, reputandolo il primo ingegno d'Italia ». E termini d'altissima ammirazione si trovano in altre sue lettere dopo quell'epoca, mentre prima non trovo che n'abbia mai fatta parola.

E la soddisfazione di tale incontro dovette veramente essere grandissima da ambo le parti. Ambedue si trovavano nella piena maturità degli anni e dell'ingegno, i loro nomi erano in quel momento i più ripetuti dalle bocche italiane: d'altronde anime rettissime nè tali che potesse oscurarne la pace il menomo soffio d'invidia. Sappiamo dallo stesso Niccolini che la sua fu la compagnia dal Manzoni preferita durante quel tempo. E furono quattro mesi!

Il Niccolini adunque il giugno dell'anno dopo così s'esprimeva, in una lettera a Salvatore Viale, a proposito d'un tale che aveva accusato il Manzoni d'essere nel suo romanzo fautore delle instituzioni monastiche: « Quest'accusa è ingiusta, e non può cadere in mente di chiunque legga spassionatamente quel libro, ed io che intimamente conosco l'autore, e sono stato la persona colla quale ei più conversasse in Firenze, posso far fede che la sua pietà è scevra di superstizione, e che non ama i frati » (1). Ora è possibile che in tanto tempo, con tanta intimità, o nel gabinetto Vieusseux o la sera lungo le sponde d'Arno o visitando insieme i solenni monumenti od in casa del Niccolini e di qualche comune amico, il loro discorso non cadesse mai sulla grande questione letteraria del giorno, la questione romantica, essendo l'uno il capo dei romantici italiani, cominciando l'altro a sentirsi ormai alquanto mal fermo nella sua famosa classica fede? Il Vannucci, ne' suoi *Ricordi*, parlando di quell'incontro e della reciproca impressione, così s'esprime: « Comecchè (il Niccolini) in più cose dissentisse da lui (dal Manzoni), ne ammirava la virtù e la modestia congiunte a grandissimo ingegno » (2). Si allude manifestamente a discussioni che dovettero impegnarsi tra i due insigni personaggi. E buona parte di materia l'avranno verisimilmente pôrta anche la que-

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 111.
(2) Pagg. 138-9.

stione religiosa e politica: ma potrebbe concepirsi che vi rimanesse estranea la romantica? Ad ogni modo, checchè ne sia delle testimonianze, la supposizione che il Niccolini ed il Manzoni non abbiano in quella circostanza mai preso a tema de'loro ragionamenti il problema romantico, sarebbe bizzarrissima ed assurdissima. Ciò posto, non è chi non veda che qualche effetto dovettero pur produrre sull'animo del Niccolini le osservazioni e pacate risposte, acutissime e lucidissime, del grande Milanese. E se non ne troviamo subito un chiaro riflesso nella lettera sua al Bellotti, poco fa mentovata, è da considerare come la conoscenza fosse ancor troppo fresca; nè, d'altra parte, il non comparir subito le prime fogliette del gambo, prova che il seme non sia caduto, o non abbia trovato terreno propizio.

Ho già fatto notare come il Niccolini dopo quell'epoca ricordò sempre il Manzoni con termini d'ammirazione grande. Qui voglio aggiungere che tale stima non si limita ai *Promessi Sposi*, ma s'estende anche alle tragedie. Invero, nel febbraio del '29, così scriveva a Milano alla Pelzet: « Quantunque non siano per la scena, almeno secondo le nostre abitudini, contengono tante bellezze, che il plauso dell' Europa meritamente lo corona sopra tutti. Voi sapete qual concetto io abbia fatto sempre di questo veramente grand'uomo: ciò che vi scrivo a Milano, ve l' ho detto a Firenze » (1). Non le crede

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 120.

buone a rappresentarsi: non dobbiamo dunque subito da lui aspettarci tragedie di quel tipo: ma il tenerle in tanto pregio era già chiaramente un passo di rilevante importanza. Le difficoltà poi che tuttora lo tenevano sospeso, non potevano che essere state rese più scabre e forti dal cattivo successo del *Carmagnola* al Teatro Goldoni di Firenze l'agosto del l'anno avanti. Già il Niccolini n'aveva scritto, in una lettera che non porta data, ma che è certamente dello scorcio di detto mese, se non del seguente settembre, alla medesima Pelzet in questa guisa: « (La tragedia) ebbe sulle scene l'effetto che prevedevamo, quantunque la Corte e i Romantici facessero di tutto perchè riuscisse. Senza la presenza della prima, la cosa sarebbe andata peggio di quello che andò: per tre atti non si fece che ridere e sbadigliare: il coro e il quinto atto piacquero: i filodrammatici si fecero, per dirla alla fiorentina, corbellare moltissimo. Ma di ciò tacete coi Milanesi » [1].

Prima di lasciar questo punto soggiungerò che tali cordiali rapporti fra i due insigni scrittori perseverarono poi a lungo, tanto che, come è noto, il Niccolini fu in seguito uno di quelli i quali, come Gaetano Cioni, più s'adoperarono onde nel '40 i *Promessi Sposi* potessero uscire rinnovati in linda e graziosa veste toscana.

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 114.

Il primo documento che abbiamo di questo terzo periodo nell'evoluzione romantica del Niccolini è appunto dello scorcio dello stesso '27, neppure a tre mesi di distanza dalla ricordata lettera al Bellotti. È un'altra lettera, diretta alla Pelzet, del 28 novembre. Vi si rivela subito nettamente il carattere della nuova fase, che è il vagheggiamento risoluto d'un nuovo tipo di tragedia che tra la classica e la romantica tenga come il giusto mezzo. Ora è esatto dire che il Niccolini si trova come librato tra le due scuole. Ora le prementi opposte forze adequatamente si controbilanciano. Il poeta intuisce il pregio della ricchezza e libertà nordica, ma vuol conciliarle col latino spirito d'ordine e misura. Attorno questo periodo si raccoglie la sua produzione più eletta e splendida e con esso coincide il tempo della sua più alta ed incontrastata rinomanza; onde alcuni, giudicando un po' grossamente, lo protrassero fino al suo eclissarsi. Dimostreremo tra poco come non si possa estendere oltre il '35 o quel torno.

A Maddalena Pelzet soprattutto, che v'aveva sostenuta la parte di Teresa, attribuiva l'autore il trionfo del *Foscarini*. Ora essa si trovava a Parma, dove la tragedia era stata rappresentata, ma con poco successo; e ciò a cagione della decisa ostilità e mene de' classicisti arrabbiati e specialmente d'un cotal Michele Leoni, ai suoi tempi rozzo traduttore da poeti latini ed inglesi. Il Niccolini le scriveva adunque: « Io conosco quanto è difficile il dare tragedie all'Italia. Se voi uscite un poco dalle con-

venienze che si chiamano regole, avete addosso i classici; se le seguite avete contro i romantici, e fate sbadigliare, e vi chiamano un venditore di cavolo riscaldato, un seguace d'Alfieri. Io credo che il secolo attuale voglia una tragedia diversa dall'inglese e dalla francese: ma chi sarà così fortunato per trovarla, e vincere l'abitudine che al di là di quelle dell'Alfieri non vede tragedie? Tutte le accuse che costà mi dànno vengono dai pregiudizii, i quali nell'istessa Francia cui si devono, sono derisi. Se parlaste a Parigi d'unità di luogo, e anche, fino a un certo punto, di tempo, vi riderebbero tutti sul viso. I partigiani più caldi del sistema classico sono stati costretti a fare in questo genere delle concessioni » [1]. Le tracce del nuovo momento di sviluppo, più che nelle qualificazioni di « convenienze » e « pregiudizii », colle quali non si sarebbe certo permesso di designare le famose regole classiche qualche tempo prima, vorrei che si rilevassero nel constatamento che le stesse, anzichè d'origine antica, erano state una manipolazione della Francia e meglio ancora nella un po' involuta proclamazione del concetto che ogni secolo vuole un suo proprio genere di dramma. Si ricordi poi, per quello che dice della mutata opinione pubblica in Parigi, come fu in quel torno che s'affermò Victor Hugo nel campo drammatico.

Sette mesi dopo, il 5 luglio del seguente anno, anche più chiaramente scriveva a Salvatore Viale:

[1] Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 105.

« Si va facendo nelle lettere una vera rivoluzione: il tempo della tragedia classica di Racine è passato; ma neppure la romantica di Shakespeare conviene ai nostri tempi. Per isciogliere questo problema ci vuole un grand'uomo, ed io non mi credo tale. Bisogna che l'autore educhi il pubblico, e il pubblico gli attori: dov'è questo pubblico in Italia? » (1). Del '23, adunque, annunziava al Lucchesini la bancarotta della tragedia mitologica; ora annunzia al Viale la bancarotta di quella classica in genere. Si badi però che quasi contemporaneamente mal sapeva comprimere un maligno sorriso notificando alla Pelzet il fiasco del *Carmagnola* e che in un'altra lettera alla medesima, scritta pure verso quel tempo, sberteggiava il Montani come un *romanticomano* — si ricordi lo scherzo comico sopra mentovato — e rimproverava a quella scuola l'opinione che non vi fosse « bisogno d'arte nè per recitare, nè per scrivere » (2).

Lesse, pure del '28, il 9 dicembre, all'Accademia della Crusca un discorso *Della imitazione nell'arte drammatica*. Per l'importanza, basti dire che n'è la quistione romantica il soggetto esplicito. « Io non m'arrogo » principia « d'accordare le parti che mena a guerra più la vanità che l'ira, e farmi giudice fra i Classici ed i Romantici; ma mi piace di ricordare alcuni principî ch'io tengo per veri,

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 112.

(2) Ivi, lett. 115.

e la cui dimenticanza può indurci in gravissimi errori ». È una delle sue prose migliori e s'impongono quell'intonazione d'austerità prisca, quella gravità e nerbo di scelta dicitura, quella lucida ed alta filosofia. Piglia invero subito le mosse dall'alto, sviluppando il concetto stesso d'imitazione e studiando come si possa applicare all'arte. E toglie a prima guida il Metastasio, in quella libera ed elevata critica che fece a' suoi tempi delle regole così dette aristoteliche; poi s'attiene al Guizot che aveva trattata la quistione romantica nella vita premessa alla sua versione dello Shakespeare. Noi non possiamo però seguirlo in tutto questo procedimento: bisogna che ci contentiamo delle conclusioni che ci riguardano.

Ammette primieramente col Metastasio (non vuole averlo sentito dai romantici) che le regole *dell'unità di luogo e di giorno* non sono d'Aristotile. « Dell'unità di luogo » scrive « ei (Aristotile) non fa motto ». Aggiunge, col Metastasio, che i tragici greci cotale unità non osservarono nè punto conoscevano. Riguardo all'unità di *giorno*, ricorda ciò che Aristotile nella *Poetica* considera sulla diversa durata dell'azione d'un poema epico e d'una tragedia, e commenta: « Egli racconta un fatto, non prescrive una legge ». « La sola unità » dice poi « importante della quale Aristotile, ragionando del dramma, fa un precetto, è quella d'azione; ma questa pure non fu sempre osservata dai tragici greci ». Ed esemplifica con tragedie d'Euripide nelle

quali l'azione è manifestamente doppia. Tutto questo espone seguendo il Metastasio ed assettando insieme una scudisciatina al Goethe — Goethe ed Hugo: ecco due nomi che il Niccolini non riuscì mai ad ingoiare — il qual Goethe del Metastasio « in una sua opera si appropriò le dottrine.... e, col solito garbo oltramontano, senza citarlo ». « Ma » corregge e limita « se non vi è regola, alla quale opporre non si possa un contrario esempio, dovremo confondere le mobili leggi dell'uso con quelle fondate sulla natura dell'umano intelletto? ». Il che specifica mediante il caso d'un personaggio che venga presentato sul teatro « con *troppo* lunghi intervalli nella durata della sua esistenza ». « Nascerà » scrive « negli spettatori la naturale curiosità di sapere che cosa sia stato di lui uscito poco fa dalla scena: ed egli obbligato a narrare, ex. gr., quello che fu fatto in sei mesi, non sarà più per essi lo stesso personaggio, e sotto il filo a cui s'attien l'identità, verrà necessariamente ad estinguersi quello che si chiama interesse. Su questo fatto innegabile è fondata la regola dell'unità di tempo e di luogo, non sulla pretesa necessità di appagare la ragione, accomodando la durata dell'azione reale a quella della teatrale rappresentanza ». Vuole quindi col vero Aristotele che l'azione « non sia così piccola che non possano distinguersene le minute parti, nè così vasta che non possano vedersi insieme le proporzioni del tutto ». E fa intendere d'esser parimente alieno dal *confondere co' romantici la tragedia colla cronaca e dal*

voler co' classici restringere ogni avvenimento nelle angustie di tre o quattro ore. « Non andiamo » proclama « in un istante da Napoli a Torino, nè restiamo inchiodati sulla scena come Prometeo sul Caucaso ». Si prenda nota anche di quest'altra osservazione: « Il nostro spirito prova una certa ripugnanza a vedere sparire gli intervalli di tempo e di luogo, senza che egli possa rendersene ragione, e senza che queste due circostanze inseparabili da qualunque azione generino in essa verun cangiamento ». Eppure leggendo o rappresentandosi una tragedia dello Shakespeare non ci sentiamo in alcun modo urtati dal condurci ch' egli fa dentro breve giro di tempo per luoghi disparatissimi nè dalla lunghissima durata che attribuisce all'azione. S' ingegna di spiegare il fenomeno dietro la scorta del Guizot ed insomma conclude che il poeta inglese *ci signoreggia talmente con una impressione unica e forte, che non ci accorgiamo dei voli a traverso lo spazio ed il tempo.*

Il Niccolini in sostanza, ripudiate le famose regole in nome della loro spuria origine e del contrario esempio di quegli stessi antichi classici all'autorità dei quali solevano i classicisti riferirsi, tenta poi d' introdurne delle più temperate e larghe, ma che non per questo avrebbero meno dovuto alla libera esplicazione dell'arte costituire dei limiti, in nome di certe esigenze soggettive ch' egli suppone all' umana natura congenite ed universali. E non considera che a leggi di cotal genere qualun-

que autore od artista, fornito d'un cervello che normalmente funzioni, si conformerebbe istintivamente ed infallibilmente, per intrinseca necessità di natura, senza bisogno che alcun trattato le fissi: che tutt'al più quindi non potrebbero essere oggetto se non di pura speculazione scientifica; e che ci sarebbe stato in questa stessa ricerca pericolo gravissimo di scambiarle con disposizioni accidentali e variabili, effetto di inveterate abitudini o speciale educazione di scuola. Ed in quest'ultimo errore è precisamente caduto egli stesso quando ha voluto scendere a determinazioni più particolari. La vera, occulta ragione per la quale urtavano lui e qualche suo amico certi troppo lontani sbalzi traverso lo spazio ovvero troppo lunghi interposti intervalli nel tempo non era se non l'essere egli e quei tali fin dai primi studî educati, poi per tanto lunga stagione assuefatti, ad una soverchia timidezza e misuratezza. Inconsapevolmente cede ancora ad un residuo d'ingiustificato classicismo. Nessuno allora o prima o poi aveva sostenuto o sarebbe stato per sostenere che sia lecito variar liberamente scena e data senza tener conto nel carattere e condizione dei personaggi e nei particolari dell'avvenimento rappresentato di quei necessarî mutamenti che ne dovrebbero essere inevitabile conseguenza e senza condur le cose in modo che i lettori o spettatori possano comodamente di simili variazioni di scena e data afferrare i motivi — a meno che non si trattasse del caso che si volessero ottenere spe-

ciali effetti di curiosità e maraviglia nel qual ca
le giustificherebbe appunto tale intento —; nè :
cuno scrittore, per quanto romantico, tolto semp
questo stesso ultimo caso, avrebbe mai fatta di pr
posito simil cosa. Cotali traslocamenti e procras
namenti non che turbare la verisimiglianza, erai
invece, secondo le dottrine romantiche, da perm
tersi appunto per mantenerla o raggiungerla p
piena; e lo scrittore doveva ricorrervi allorquan
lo richiedesse la stessa azione. Parimente error gra
era far dipendere dalle maggiori o minori distan
di luogo e tempo l'interesse, per tener vivo il qua
basta che si serbi il filo narrativo: anzi certi am
mutamenti di tempo e luogo opportunamente os
possono promuoverlo più intenso. Questo eloquent
mente attesta l'esempio dello Shakespeare, nè sen
di ciò sarebbe possibile quell'« impressione unica
forte » della quale parla il Niccolini. Così, per que
che spetta all'unità d'azione, ciò che veramente i
porta è che sia organicamente compatta, qualunq
del resto sia la sua complessità e vastità, essen
umanamente comprensibile tutto ciò che fu um
namente concepibile — oh non sappiamo gusta
anche gl'immensi poemi orientali? — e potendo
sempre maggior forza di comprensione l'uomo ed
carsi.

Non lasciamo quel discorso senza levarne anc
la seguente notevolissima osservazione: « Se il c
detto romanticismo altro non è, e non può esse
che l'arte di scrivere opere le quali, convenie

alle passioni, alle credenze e agli usi dei tempi nei quali vive l'autore, arrechino utilità e diletto, furono romantici i Greci ed i Latini, lo furono quei tre sommi, dai quali comincia la nostra letteratura. Lo son pure i Tedeschi ».

Il 16 gennaio del '29, cioè poco più d'un mese appresso, alla Pelzet scriveva: « Io non sono nè dell'uno, nè dell'altro partito, e credo che sia una quistione di parole » (1).

In un'altra lettera alla medesima del 30 giugno, pure del '29, insisteva nuovamente sul concetto d'una tragedia di tipo intermedio, nè classica nè romantica (2). L'anno stesso, il 14 luglio, leggeva all'Accademia della Crusca un discorso dove trattava *Delle transizioni in poesia e della brevità dello stile*. Può anch'esso interessare alla nostra ricerca: con termini d'alta venerazione vi parla de' grandi antichi scrittori ed insieme della loro imitazione con libertà e larghezza.

Il 29 gennaio del '30 veniva all'odierno teatro Niccolini, allora del « Cocomero », rappresentato per la prima volta il *Giovanni da Procida*: solo però del '31 usciva per le stampe. Similmente usciva del '33 il *Lodovico Sforza*, per non essere invece rappresentato, causa il divieto della censura, che del '47. Tra la rappresentazione del *Procida* e la pubblicazione dello *Sforza*, non trovo che il Nic-

---

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 117.

(2) Ivi, lett. 124.

colini abbia negli altri suoi scritti accennato al
quistione romantica se non due volte e ripeten
le solite cose. Così il 15 agosto del '30 scriveva al
Pelzet: « A una nuova civiltà conviene una nuo
tragedia. Felice chi potrà darla all' Italia! Io n
posso essere eletto a tanta lode, perchè gli an
mi crescono, e quel poco d' ingegno concessomi
Dio è oppresso dalla malinconia. Melpomene
donna, e finirà presto col non guardarmi, seppu
mi ha guardato » (1). Il 14 settembre, sempre d
'30, leggeva all'Accademia della Crusca un altro
scorso, *Dell'universalità e nazionalità della Div*
Commedia. Di Dante e dell' opera sua vi tratta
con una elevatezza d' idee in Italia allora poco
mune. Toccava poi, con criterî degni d'un roma
tico, del modo nel quale Dante può essere imitato
aggiungeva insieme potersi imitare anche i gra
delle letterature straniere moderne: « Non si
ghi » così s' esprimeva « la cittadinanza all' ingeg
in qualunque luogo egli nasca: ma se vogliamo ri
novare la nostra letteratura, guardiamo con gran
studio in Dante, la cui poesia è primitiva, spo
tanea, e nostra, non già per fare quello ch' egli fe
ma per investigare com' egli fece, perchè ci ser
non di modello, ma d' esempio. Cessi una volta
cieco furore di qualunque presuma potere abb
tere tutte le antiche riputazioni: ma senza passa
dall' imitazione dei Greci e dei Latini a quella

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 142.

forestieri, non sia senza frutto per noi quello che nei loro autori può esservi di vero e di nuovo ».

Il *Giovanni da Procida* poteva considerarsi come finito già fin dal maggio del '19, ma dal '29 in poi l'autore lo riprese, corresse, aggiunse: di modo che abbiamo ragione di cercarvi qualche riflesso dei mutati suoi criterî. Precisamente del '29 invece fu cominciato il *Lodovico Sforza* e non condotto a termine che dentro il '32 od i primi mesi del '33: per poco quindi la sua composizione non abbraccia tutto questo terzo periodo e ne può essere riguardata come il frutto più legittimo. E certo l'una e l'altra tragedia è incompatibile colla rigidezza classica. Del '29 finalmente s'è davvero il Niccolini dalla vecchia scuola recisamente staccato. Però sì nell'una che nell'altra è ancora al romantico elemento concessa un'importanza piuttosto meschina: più meschina per avventura di quello che ci saremmo aspettati dalle sue dichiarazioni. Ciò del resto è perfettamente conforme a quanto s'è altrove notato, ch'egli cioè, abituato a schizzar piani di tragedie classicamente serrati e semplici, doveva per iscostarsene lottar non poco. Nel *Procida* l'unità di tempo è mantenuta. La scena è nei primi tre atti in un tempio domestico, nel quarto in una stanza; sempre però nelle case della famiglia Procida: nel quinto invece è fuori di Palermo, a cinquecento passi di distanza dalla stessa, sulla piazza cioè della chiesa dello Spirito Santo. Anche l'unità di luogo dunque è violata assai leggermente. Ma non è in

questo che consiste la novità di maggiore importanza. Nell'atto quinto è introdotto come grande attore direttamente il popolo, lo stesso angariato ed oppressato popolo di Palermo: ivi parla, è oggetto delle mene dei congiurati ed infine al grido « all'armi! » di questi, col quale termina la tragedia, si lascia sottintendere che compiva ciò che è stato lo scopo di tutti quei moti cioè la cacciata e sterminio dei francesi. Parimente notevole nell' atto stesso è l' introduzione di due cori, uno di poeti siciliani e l'altro di donzelle, che intonano strofette infiammanti a ribellione. Non mancò, del '30, in seguito alla rappresentazione dela tragedia, chi, come si può rilevare da un *Avvertimento* pubblicato del '44 dal Niccolini stesso, incoraggiato dalla libertà dell'atto quinto, facesse intendere come « avrebbe desiderato un piano tragico in cui si mettessero sotto gli occhi tutti gli elementi della siciliana insurrezione ». Nello stesso *Avvertimento* il Niccolini reca il motivo pel quale ciò non fece; ed è « l'impossibilità di serbare in quel modo che *gli* venia proposto l'unità d'interesse la quale, fondandosi » continua egli « sulla natura del nostro intelletto, non può esser messa in dubbio nè dall'una nè dall'altra scuola » [1]. Il lettore, che ricorda il *Guglielmo Tell*, può agevolmente verificare la futilità d'una simil difesa.

L'azione del *Lodovico Sforza* si svolge nel ter-

[1] Vedilo in calce alla tragedia.

mine di due giorni [1]. L'unità di luogo v'è perfetta ed anche più rigorosa che nel *Foscarini*: la scena è ora in un sotterraneo ora nelle stanze ducali, ma sempre nel castello di Pavia. L'influsso romantico però si può ravvisare specialmente nell'avviluppatura dell'ordito ed in una certa inusitata ricchezza e varietà di contenuto. Della prima, in un *Avviso* premesso alla tragedia, pare quasi volesse domandare scusa, poichè osserva: « Il piano del Dramma si tenne conforme alla natura cupa e avviluppata del secolo XVI e di Lodovico il Moro, personaggio del quale fu proprio ingegnarsi di parere, con invenzioni non pensate da altri, superior di senno a ciascuno ». Ma è noto come precisamente i romantici si compiacessero allora d'un procedere aggrovigliato e per sorprese. Si pensi alla *Lucrezia Borgia*. Un altro punto sul quale gagliardamente insistevano i romantici era l'inspirazione storica. Solenni erano stati gli esempî del Goethe, dello Schiller e del Manzoni. Ed il Niccolini nello *Sforza* alla storia assegna una parte notevolmente molto più larga che non già nel *Foscarini* e nel *Procida*: nei quali, salva l'ostentazione erudita delle note, della stessa non s'era valso che per attingerne nuovi motivi artistici. S'aggiunga che anche qui fosfo-

---

[1] L'autore in principio designa come tempo il 15 ottobre del 1494; ma evidentemente ciò che avviene nei primi due atti accade il giorno precedente a quello al quale si riferiscono gli altri tre. Vedi atto II, scena 8ª.

reggia e domina quel gusto romantico-fantastico-sentimentale che già segnalammo nel *Foscarini.*

Era appunto a proposito dello *Sforza* che l'autore scriveva al Bellotti il 25 settembre del '34: « Tra tanta discordia d'opinioni in fatto di letteratura, e in particolar modo di drammatica, si scrive sempre con incerta coscienza, e, sotto l'impero di due dottrine che si combattono » (1).

L'anno stesso metteva mano alla *Rosmonda d'Inghilterra*, ma vi lavorava poi su in modo speciale nei due seguenti, così da condurla a termine prima del giugno del '37. La tragedia riuscì improntata alla più ampia larghezza romantica, nè meno lo furono tutte l'altre che compose poscia. Lo scorcio dunque del '34 od i primi mesi del '35, possiamo fissare come l'epoca nella quale il Niccolini entrava nell'ultima fase della sua artistica evoluzione, fase di pieno romanticismo.

Il più importante documento teorico di questo quarto periodo uscirà nel '44. È il discorso *Sulla tragedia greca* (2). Lascio la cura di farne una ricca analisi a chi vorrà studiare il Niccolini come prosatore e pensatore. Alla gravità del dettato corrisponde l'acutezza e profondità delle considera-

(1) VANNUCCI. *Ricordi* ecc., lett. 176.

(2) Con esso comincia il primo volume delle sue *Opere* stampate in Firenze in quell'anno dal Le Monnier. Si può del resto, assieme alle altre sue prose ricordate sopra, leggere anche nel vol. VII della nota grande edizione milanese curata dal Gargiolli.

zioni, le quali però — ed anche questa per sè sola sarebbe già una valida prova della compiuta crisi — per lo più non sono sue ma desunte, come egli stesso dichiara, da scrittori della nuova scuola. Segnaliamo tuttavia qualche conclusione: « La tragedia de' Greci » scrive « è romantica, ma non come quella de' popoli settentrionali, alla quale è superiore pel sentimento squisito che i Greci aveano del bello, e per un'alta norma filosofica che informò sempre il loro pensiero ». Nondimeno chiama lo Shakespeare « poeta altissimo » e — cosa anche più notevole — « sovrano ingegno » lo Schiller. Ne condanna però gli imitatori, ma non come tali, bensì perchè non ne sanno riprodurre le vere bellezze. D'altra parte « le tragedie del Racine e quelle dell'Alfieri non sono per nulla greche ». A parer suo più s'accostano allegre che quelle dello Shakespeare e de' shakespeariani, dalle quali se le seconde sono vinte in quanto i Greci meglio sapevano comporre i fatti in un sistema e trarne quindi un alto e comprensivo insegnamento, le superano però alla loro volta in quanto in esse « i fatti umani » adopero anche qui le sue parole « *sono* esposti ed analizzati con maggior pienezza ed acume ».

Qualche ultima restrizione però, come già fin dal principio della presente ricerca abbiamo notato, la vuol fare ancora. Ma a sua difesa si possono addurre anche le esagerazioni alle quali i romantici, come nell'ebbrezza del trionfo, s'erano lasciati trascinare. E le sue riserve, tutto ponderato, non

tolgono punto che il suo modo di pensare non coincida ormai perfettamente con quello dei veri capi della scuola romantica. Così nel citato discorso conclude che « la ragione non istà del tutto nè dall'una, nè dall'altra parte ». E nell'*Avvertimento* sopra ricordato, quell'anno stesso posposto alla ristampa del *Procida,* asseriva non potersi ancora vedere *quali frutti* dalla quistione romantica avesse *la letteratura raccolti.* Ma a precisar bene il suo pensiero servono due lettere dell'anno stesso, scritte nel giugno, l'una il 4, l'altra di poco posteriore ma non recante l'indicazione del giorno: nella prima delle quali qualifica gl'imitatori di Victor Hugo per « pazzi »; e nella seconda, al contrario, del *Don Carlos* dello Schiller, che di fresco aveva letto nella traduzione del Maffei, parla con termini d'alta ammirazione e lo prepone al *Filippo* dell'Alfieri [1]. E spesso per l'Hugo, pel Sue e pe' loro seguaci ostenta un profondo disprezzo [2]. L'urtava dunque in particolare la scapigliatezza di quella romantica corrente che aveva prevalso in Francia. Perciò in una lettera dell'8 settembre del '41 aveva chiamato il romanticismo una « peste » [3] e due mesi dopo, il 9 dicembre, aveva qualificate le teorie romantiche per « illusioni » [4]. Ma reco il luogo, notevole per

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lettere 307, 309.

[2] Vedi il cit. *Discorso* e qua e là le sue lettere di quel torno.

[3] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 245.

[4] Ivi, lett. 251.

la speranza che il poeta esprime in un rinascimento del classicismo: « Torneranno (in Italia) in onore e di moda l'Alfieri e il Goldoni, come ora Corneille, Racine, Molière a Parigi, e le illusioni romantiche ancor fra noi spariranno ». Poco più d'un anno dopo osservava, in una lettera del 28 febbraio 1843, come di romanticismo non si parlasse ormai più nemmeno in Francia, e prorompeva: « Poveri italiani! son come i servitori i quali portano le vesti smesse dai loro padroni e ne menano vanto come se avessero un abito nuovo » (1). Par di riudire i suoi sdegnosi accenti d'una volta! Se non che causa della nuova ira è ciò che, sempre nell'anno stesso, il 13 dicembre, egli addurrà come motivo di speranza in una nuova èra di correttezza classica, *l'abuso* cioè *che si era fatto del romanticismo* (2). Fu infatti profeta: passeranno poco più di dieci anni e nella stessa Toscana a ripristinare i classici entusiasmi, però in altro campo, sorgerà un ardito pugno di giovani, alla testa dei quali il pur giovane Giosuè Carducci.

L'esame delle norme alle quali di fatto s'attenne nella composizione delle sue ultime tragedie, illustra e compie a meraviglia quanto dall'esame e confronto degli altri suoi scritti c'è riuscito di concludere.

---

(1) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 271.
(2) Ivi, lett. 294. — Vedi anche in fine nota III.

L'azione della *Rosmonda* si svolge in tre luoghi assolutamente diversi e notevolmente distanti. V'è inoltre bizzarra complicazione d'intreccio e varietà grande d'incidenti; e di stampo schiettamente romantico sono le avventure e la qualità de' personaggi. Nella *Beatrice Cenci*, specie di libera traduzione o parafrasi dei *Cenci* dello Shelly, accetta tutte le licenze dell'originale inglese, che sono poi le stesse alle quali s'era abbandonato lo Shakespeare. E si noti che il Niccolini credeva, o s'arrogava, come vedremo a suo luogo, d'essersi talmente dipartito dal suo modello così da aver finito col produrre un'opera propria. Non aveva dunque più nulla a ridire su alcuna di quelle arditezze romantiche. Se si considera poi come anche la *Rosmonda* è ricalcata, e lo dimostreremo, sull'opera d'altri, sarà bello l'osservare come il vecchio poeta non s'arrischi a fare da sè pel nuovo mondo i novelli passi: ma prima s'afferri a due oscuri poetucoli francesi, un Carlo Brifaut, autore su *Rosemonde* d'un poemetto, ed un Emilio Bonnechose, che sullo stesso argomento scrisse una tragedia — quest'ultimo se non altro seguendo traverso la anche più libera melodrammatica imitazione di Felice Romani — ; e poi si faccia pigliar per mano nientemeno che dallo Shelly. La *Rosmonda* fu rappresentata l'agosto del '38; la *Beatrice Cenci* scritta tra quell'anno ed il '40, ma non stampata che del '44. Del '43 era già uscito l'*Arnaldo da Brescia*, del '47 vedrà la luce il *Filippo Strozzi* ed infine del '58 il poeta, già vecchio di 76 anni, piegherà alle istanze del

Gargiolli perchè venga pubblicata la brevissima tragedia su *Mario e i Cimbri.* Questi ultimi tre lavori, d' invenzione originale, sono tuttavia di tipo anche più sbrigliatamente e pienamente shakespeariano. Più anzi che vere tragedie potrebbero, specialmente le due prime, essere riguardate come altrettante gallerie o sistemi di quadri o profili storici. Siamo però, e se n' è altrove accennato il motivo, dalla potenza dello Shakespeare ben lontani. Curioso intanto, che anche nelle sue tragedie più libere parrebbe si possa notare ancora un residuo debolissimo, non dirò di classicismo, ma dell' antico profondo attaccamento a questa scuola. Il Niccolini si permise in esse di cambiar di scena più volte anche dentro l' atto stesso, ma non mai balzando da una città all' altra; dentro l'atto stesso osservò insomma l'unità classica di luogo: e ciò talora anche, come vedremo particolarmente trattando del *Filippo Strozzi*, con grave detrimento pel piano del dramma.

Mi pare che con tutto ciò quale sia stata la linea seguita dal Niccolini tra lo sbottoneggiarsi e battersi delle due famose scuole risulti così manifesto e pienamente dimostrato da potersi la quistione ormai tenere per definitivamente risolta. È facile insieme dedurne quale stima debba farsi delle altre opinioni finora su tal punto emesse. Ma conchiudere con un cenno sulle medesime sarà affatto inutile?

Darotti un corollario ancor per grazia!

I più de' critici si sono contentati di dire che tenne una via di mezzo, senza spiegarsi più parti-

colarmente. Di proposito invece e con ingegno con vedute rispetto a que' tempi ampie assai, s'oc-cupò della quistione Carlo Tenca, nella *Rivista Eu-ropea* del '45, ma non badò alla successione delle date e così trovò naturalmente nel poeta come una fluttuazione continua e contraddizioni parecchie. Non travvide, sotto questo rapporto, l'importanza della *Rosmonda*. Mi fermerò più a lungo sui giudizî di Giuseppe Taormina, d'Antonio Zardo, di Pietro Iadanza. Il primo, del '90, in un bell'articolo su *Niccolini e Delavigne* inserito nella *Rassegna Na-zionale* (1), nel quale cioè instituisce un paragone tra i due scrittori, ha segnatamente cura di far ri-levare come ambedue educati classici si accostas-sero a poco a poco alla scuola romantica e tiene così riguardo al nostro una sentenza non sostan-zialmente diversa da quella da noi esposta e dilu-cidata. Ma egli sta troppo sulle generali, e come non segna accuratamente e con precisione i diversi momenti di quella crisi così neppure ne indaga i motivi; e d'altra parte non ha tenuto conto che delle tragedie. Notò anch'egli, come già il Tenca, l'importanza, per questo studio, della *Rosmonda*, dove, come nel *Louis XI* di Casimiro Delavigne, ri-scontrò « un esperimento di avvicinare la tragedia al dramma, la dignità convenzionale alla schietta e vera rappresentazione della vita » e segnalò la vio-lazione delle vecchie unità. Poco però la *Rosmonda*

---

(1) N.° 54.

gli piacque sotto il punto di vista dell'arte, poichè osserva che « riescì un accozzamento di avventure romanzesche, di misteri, travestimenti, amori strani ed inverisimili ». Aggiunge anzi come il Niccolini « credesse che l'innovazione consistesse soltanto nell'arruffìo delle vicende, e nell'abbandonare a dirittura la semplicità de' fatti ». Non voglio per ora discutere la giustezza di queste accuse: presentemente mi basta far constatare come, anche secondo questo critico, al Niccolini non venisse fatto di penetrar nello spirito delle nuove dottrine. Più leggiero e superficiale, benchè in dettato più pulito e nitido, fu del '93 lo Zardo, in un suo opuscolo su *G. B. Niccolini e Schiller* [1], dove, propostosi prima di mostrare tra i due poeti notevoli somiglianze e diffondendosi poi invece, tratto dalla verità delle cose, a descriverne e divisarne molto più prolissamente le dissomiglianze, si trattiene in modo particolare sull' inverso processo che secondo lui avrebbero seguito, avvicinandosi il tedesco sempre più ai classici il fiorentino ai romantici. Basta tal qualità d'assunto a chiarire quanto poco esatte fossero le sue idee, poichè, mentre nel Niccolini si osserva un continuo e lento procedimento pel quale dai lavori più classicisticamente misurati arriva a drammi romanticamente liberissimi, da una *Polissena* o *Medea* all'*Arnaldo,* lo Schiller, romantico e shakespeariano restò sempre: soltanto, quanto più allargava ed

[1] Stampato a Padova.

approfondava i suoi studî sugli antichi esemplari greci e latini, in tanto maggior copia ne derivava e traeva pe' suoi componimenti splendore d' immagini, purezza di linee, ordine ed armonia, senza perciò sottometterne il disegno a limiti o freno alcuno: il *Wallenstein* è più corretto e maturo dei *Masnadieri* e del *Don Carlos,* ma non rappresenta altra scuola. Il Iadanza infine s' era, nel '95, della nostra quistione occupato più largamente d' ogni altro. Fu suo intento, in uno scritterello su *G. B. Niccolini e i suoi critici*(¹), cercare e delineare l' immagine genuina del poèta traverso tanta congerie di rapidi articoli e deificazioni. Cadeva dunque in taglio di precisare il suo atteggiamento nell' importantissima contesa. Ed il Iadanza conosce e cita alcuna delle lettere ed altre prose nelle quali il Niccolini esprime su questo punto il suo pensiero. Ma tali documenti non ha saputo vagliare ed interpretare a dovere. D' altra parte poi non è stato assai accurato nell'esame della produzione teatrale: tanto s' ha il diritto d' asserire d' un critico che fa il *Lodovico Sforza* posteriore alla *Rosmonda.* Nè si guarda da affermazioni improntate a spirito di sistema ed assai arrischiate, come quando assevera che « dopo quei tre grandi ingegni che la fondarono, la letteratura italiana perdette il suo vigore per le esagerazioni e reazioni »: dal che inferisce poi che il Niccolini ha verso la stessa grandi me-

(¹) Stampato a Benevento.

riti, in quanto avrebbe posto qualche freno alla riscossa romantica; l'opera sua fu anzi, secondo lui, di conciliazione tra classici e romantici. In verità il romanticismo seguì liberamente il suo corso; ed il Niccolini sotto questo rispetto non ci fa che la magra figura d'uno di quei soldati meno in gambe che rimangono alquanto addietro dal loro drappello corrente, per raggiungerlo poi trafelati e stanchi quando si sia da questo rallentato il passo. Il Iadanza è d'avviso che il Niccolini prendesse definitivamente la sua via del '23, quando cominciò il *Foscarini*. Ma curiosa è la maniera nella quale spiega la metamorfosi. Erano uscite le due tragedie del Manzoni; ma il pubblico, troppo assuefatto a quelle dell'Alfieri, non era preparato a gustarle. Ciò sarebbe stato oggetto di varî commenti e discorsi tra il Niccolini, il romantico Montani ed altri amici, specialmente quando si trovavano assieme a loro agio al gabinetto Vieusseux. Ne avvenne che il Niccolini, per l'innata sua gentilezza e stimolato dagli amici e mosso dall'alta stima che fin d'allora avrebbe nutrito pel Manzoni, si risolse a trattare da allora in poi l'arte di Melpomene in siffatta maniera da spianare, con lavori drammatici di genere intermedio tra il francese e l'inglese, alle arditezze di quel grande la strada.

Era dunque tempo che si mettessero le cose a posto e s'avventasse su questo parapiglia un fascio di luce chiarificante.

CAPITOLO II.

Come imitò i Greci: la " Polissena „, la " Medea „, l' " Ino e Temisto „, l' " Edipo nel bosco delle Eumenidi „.

Anche prima del '27, anno in cui uscì il *Foscarini*, il nome del nostro poeta era notissimo in Italia e fuori e pronunciato con venerazione come quello d'uno dei più insigni rappresentanti del nostro teatro tragico. Tal fama doveva principalmente a quattro sue tragedie d'argomento mitologico, più o meno fedelmente imitate da antichi autori greci. Esse parvero brillare di tai pregi e produssero sì grande impressione, che, se anche il Niccolini non avesse più scritto altro e fosse, ad esempio, morto allora, resterebbe tuttavia per esse sole degnissimo di particolare attenzione e studio. Ma pel critico sono interessantissime anche sotto un altro rispetto, in quanto cioè furono come una palestra nella quale il suo ingegno si esercitò ed addestrò per poter poi con piena padronanza dell'arte avventurarsi in seguito ad opere più originali ed ardue.

Incomincerò col ricordare che il Niccolini si dilettò da' tragici greci a tradurre anche più cose. Così, oltre ad alcuni squarci d'Euripide, voltò in versi italiani tre intere tragedie d'Eschilo e cioè *I sette a Tebe*, l'*Agamennone* e le *Coefore:* l'ultima però stampata postuma dal Gargiolli. Già del '16 anzi, quando pubblicò *I sette a Tebe*, aveva intenzione di tradurre il teatro d'Eschilo tutto, nè se n'astenne poi che per cortesia verso il Bellotti [1]. Più tardi lo tentò di nuovo la stessa idea e di versioni dalle altre quattro tragedie abbiamo parecchi frammenti inediti tra i suoi manoscritti. Colla sua consueta nitidezza e chiarezza di *Niccolini traduttore* s'è occupato lo Zardo [2]; ma parimente colla consueta leggerezza non ha che sfiorata la materia e non s'è, soprattutto, curato di confrontare diligentemente quelle traduzioni col testo e così vedere fino a quel punto in esse la fedeltà e l'eleganza armonizzino. Nè d'altronde è mio scopo colmare questa lacuna. Io mi limito ad osservare, che intento del poeta fu di raffinarsi per esse nell'arte dello stile. Ed invero del '21 scriveva al Lucchesini: « E a proposito dell'*Agamennone*, io ho tradotto molti brani di questa tragedia (tal traduzione non uscì poi intera che del '44) e dell'altre tragedie di Sofocle ed Euripide, allo scopo di dare

---

[1] Vedi varie sue lettere citate dal GARGIOLLI, *Op. ed. ed ined. di G. B. Niccolini*, append. al vol. III, pp. XI e segg.

[2] In un articolo dell'87, inserito nella *Rassegna Nazionale*.

al mio stile, per quanto la povertà dell'ingegno mio lo comportava, il colorito, e l'efficacia degli antichi » [1].

Pare che i vecchi critici copino l'uno dall'altro nell'attribuire al Niccolini il merito d'avere imitati i Greci con sensi e spiriti moderni. Valga per tutti il giudizio del Vannucci, che così si espresse: « Nelle tragedie d'argomento greco.... egli ringiovanì la vecchia materia con novello entusiasmo pei grandi maestri dell'arte, con grandi e umani affetti, con sapienti e argute sentenze » [2]. Simili espressioni però avevano, sulle bocche degli avi nostri, un valore diverso da quello che avrebbero oggi. Sembra a noi che il modo più opportuno e ragionevole di preparare per la scena un'antica favola sia all'incirca questo: fare innanzi ogni altra cosa ricerca di tutte le varianti della stessa ed accuratamente esaminarle e confrontarle per scegliere poi gli elementi più drammatici e poetici ed adatti, ed indagare i legami e rapporti che per avventura avesse con altre favole; leggere quindi con attenzione grande le composizioni d'antichi poeti che la riguardassero e studiare magari anche gli altri monumenti artistici di qualunque genere, poichè gli antichi segnatamente, che a cotali finzioni credevano, sapevano penetrarne l'anima e renderne le vere bellezze; poi sfrondare tutto ciò che potesse urtare coi nostri costumi e rivoltare e ruminare la mate-

[1] Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 49.

[2] Op. cit., vol. I, p. 17.

ria per ogni verso ed in ogni parte per iscoprire ciò che vi si cela di profondamente umano, che è ciò appunto che impronta que' miti d'una eterna efficacia, e cavarne i motivi più potenti e nuovi; aggiungere infine quelle virtù e bellezze di fantasia, ordine, sceneggiatura, dialogo e stile che ciascuno sente di potere. Neppure il mescere, per maggior novità e renderla più attraente, all'antica materia qualche elemento moderno, e tratteggiarne con moderno sentimento qualche parte che vi si presti e soprattutto qualche personaggio, è da riprovare; purchè però si faccia con arte e cautela e finezza: ottimo esempio l'*Ifigenia* del Goethe. Del pari, quando un mito sia acconcio ad esser trattato allegoricamente, può riuscire opera originalissima, come ha fatto lo Shelley nel *Prometeo liberato,* il rivestire ed adornare di greche forme e fantasie idee e spiriti nostri. Ma diverso era in Italia l'andazzo ai tempi ai quali ci portano le tragedie mitologiche del Niccolini, e diverso continuò ad essere, per molti almeno, anche assai dopo. Sommo studio del poeta, scelta un'antica saga, oltre, come s'è altrove accennato, all'aver cura d'ampliarla e rinforzarla con nuovi elementi e trovati ovvero di rimondarla, per ridurla o tirarla a quel determinato schema in cui le note regole rimanessero salve, doveva essere svilupparne o, qualora la materia stessa non l'offrisse, innestarvi uno dei soliti intrighi amorosi ed introdurvi alcuno di que' personaggi d'infallibile effetto teatrale voluti dalla moda d'allora: in Italia poi specialmente,

dopo gli esempi del Maffei e dell'Alfieri, il consueto orrido tiranno affatto inesperto d'umani sensi. E questo era rinnovellare un argomento e, per usare l'espressione del Vannucci, « ringiovanire la vecchia materia »: infondervi cioè una vena di quella sentimentalità morbosa e svenevole, frutto degli ozî principeschi e nobileschi e dell'educazione gesuitesca de' secoli decimosettimo e decim'ottavo; ed avvivarla, senza darsi molto fastidio della storica verisimiglianza, di quelle libertarie affermazioni e ribellanti impeti di protesta che rendevano le nuove smanie di redenzione e civile restaurazione. Ora ciò precisamente si propose, e riuscì a fare, il Niccolini.

Principiamo, attenendoci all'ordine cronologico, dalla *Polissena*. Questa tragedia, come s'è ricordato altrove, vinse del '10 il premio della Crusca: e ciò, come fu per essa allora un titolo d'alta rinomanza, così influì forse anche sull'indulgenza dei giudizî posteriori. L'argomento aveva già molto interessati anche gli antichi, e sono note le *Troadi* e l'*Ecuba* d'Euripide e le *Troadi* di Seneca. Tra i moderni, prima del Niccolini, se n'erano occupati in Francia Gian Battista de Châtaubrun (*les Troyennes*, 1754), in Italia un Grattarolo ed un Annibale Marchese. Certamente pietosissimo è il caso d'una giovinetta regale che prima d'aver conosciuto il matrimonio viene immolata sulla tomba d'un morto guerriero: ma però simile avventura per sè sola, per quanto venga complicata colle circostanze che quel guerriero era destinato a sposo alla donzella

ed era appunto stato ucciso durante il banchetto nuziale e che inoltre il medesimo già prima le aveva spenti in atroce guerra la maggior parte de' floridi fratelli ed era stato della rovina della patria d'essa precipuo autore, può bensì formare oggetto d'una vivace lirica, come d'un'elegia o threno ovvero d'una commovente romanza, ma è troppo semplice per bastare a costituire il nucleo d'una tragedia. Ciò avevano ben compreso tanto Euripide quanto i suoi imitatori Seneca e de Châteaubrun, per il che, al fato di Polissena, nell'*Ecuba* s'unisce quello di Polidoro, nelle tre *Troadi* quello d'Astianatte. Ed invero forte materia drammatica somministrava piuttosto l'insieme de' casi che colpirono quelle sventuratissime donne, miserabile avanzo della regale casa di Priamo, in faccia alle fumanti macerie della città nella quale tanta serie d'avi aveva impugnato lo scettro, tra l'affaccendamento ed il tumulto degli Achei vittoriosi che s'apparecchiavano alfine, dopo dieci anni di furiosa guerra, a far vela pel ritorno; ed anche la somministrava l'insieme de' casi che condussero, dopo tanti altri guai, la vecchia Ecuba ad impazzir di dolore. Euripide poi sa a meraviglia intorno a que' casi rievocare la miserevole condizione d'un intero popolo distrutto e tratto in ischiavitù.

Il Niccolini ricordando, alla fine della quarta e nella quinta delle sue lezioni di *Mitologia teologica,* i sacrifizî d'esseri umani che in onore degli Dei compievansi dagli antichi, fa menzione anche della

morte di Polissena e reca tradotto uno squarcio delle *Troadi* di Seneca ed un altro dall'*Ecuba* d'Euripide, dove tal morte viene con vivezza di colori e sentimento di pietà profonda rappresentata. Le due lezioni sono del 1807, la tragedia era finita del '10. Furono dunque indagini per iscopo d'insegnamento che suggerirono all'autore un simil tema? O furono invece i famosi versi di Dante — inspirati alla loro volta dal noto luogo delle *Metamorfosi* — sull'estrema angoscia che spinse Ecuba *forsennata* a *latrare come cane?* [1] Grande studioso di Dante fu il Niccolini e Dante in quel passo aveva prima mentovato il furore d'Atamante i cui casi saranno oggetto d'un'altra tragedia mitologica del nostro, dell'*Ino e Temisto*.

Checchè ne sia di ciò, il Niccolini, dal semplicismo della scuola italo-franca in genere da quello estremo in ispecie dell'alfieriana, ero tratto a fissar l'attenzione sul caso di Polissena preso a parte: ricorse adunque, per renderlo capace d'uno sviluppo quale sarebbe stato conveniente per una discreta tragedia, ad uno dei soliti intrighi amorosi. Polissena fu sulla tomba del padre sgozzata da Pirro, figliuolo di quell'Achille al quale Polissena era già stata sul punto d'andare a sposa. Non sarebbe dunque stata cosa strana — a parte la considerazione dell'età, che si poteva nei due fingere poco dissi-

[1] *Inf.*, Canto XXX, vv. 13 e segg.; *Metam.*, lib. XIII, vv. 429-575.

mile — che della stessa anche Pirro restasse preso d'amore e che questa, magari occultamente, lo corrispondesse d'ugual fiamma. Agamennone non era rimasto preso d'amore della prigioniera a lui toccata, Cassandra? Inoltre, questo nuovo sacrifizio umano, per cui si vollero implorare venti favorevoli al ritorno, ricordava vivamente l'altro in Aulide d' Ifigenia, col quale i venti erano stati già ottenuti favorevoli alla partenza. Ora il Racine, nella sua tragedia su questo primo sacrifizio, non aveva immaginato che il giovine Achille amasse la figlia d'Agamennone, che si credeva destinata a vittima, e cercasse di salvarla ad ogni costo contro la volontà di tutti i Greci? Nella stessa tragedia, quella falsa Erifile, ch'era la vera Ifigenia voluta dagli Dei, non era invaghita d'Achille, benchè questi le avesse saccheggiata Lesbo, sua patria, e sterminata la creduta propria famiglia? In simili circostanze non ci voleva certo grande sforzo d'immaginativa per inventare che Pirro e Polissena s'amassero di scambievole amore.

A questo punto il Niccolini suppone che il preciso tenor dell'oracolo fosse quale Calcante lo rende palese ad Ulisse:

> Che d'Achille all'ombra
> vittima cada d'Ecuba una figlia,
> e la sveni una man che le sia cara,
> piace agli Dei! (1).

(1) Atto II, scena 1ª.

Figlie d'Ecuba erano sì Polissena che Cassandra. La designazione era ciò nonostante ben definita, essendo che solo Polissena era sensibile all'affetto del suo nuovo signore; ma assai oscura doveva restare pei Greci, che erano molto lontani dal credere della stessa ciò possibile. Si trattava dunque di tôrre a Pirro o ad Agamennone l'amata schiava. Ciò rende pensieroso Calcante, che ricusa, come già nel primo dell'*Iliade*, di far manifesto il volere dei Numi: e solo alfine vi s'induce per effetto dell'arti d'Ulisse, che cominciato dallo stimolar Pirro contro Agamennone, mostrandoglielo il solo che nella sua prepotenza e gelosa ambizione fosse d'ostacolo a che s'onorasse l'ombra d'Achille padre, macchina che lo stesso chieda ad ogni costo, Agamennone non abbia aborrimento, d'udir le parole del profeta. Ma sì l'uno che l'altro all'inattesa risposta rimangono sconcertatissimi e nessuno dei due vuol rinunziare alla sua bella captiva. Pirro anzi protesta, precisamente come l'Achille dell'*Ifigenia* del Racine, che proteggerà coll'armi Polissena fino all'ultimo, contro il campo tutto. La matassa è così arruffata che si crede perfino di trovare una soluzione coll'imporre ad Ecuba di scannare una delle proprie figlie essa stessa. Secondo l'oracolo, una figlia d'Ecuba doveva essere svenata per una mano che le fosse cara. Ora non pareva possibile che a Cassandra nè a Polissena fosse cara altra destra all'infuori di quella d'Ecuba. Questa rifiuta con vivo sdegno ed orrore; ma la singolare circostanza illumina Polissena, che

da quel momento s'accorge essere essa manifestamente la vittima voluta, essa, che non arrossiva d'amare l'uccisore del padre suo, lo scassinatore della sua patria: risolve dunque di espiare sottomettendosi spontanea alla giusta pena. Prega anzi subito Ulisse a condurla innanzi l'altare: là farà palese le occulte ragioni e l'arcana giustizia degli Dei. Ma Pirro sopraggiunto s'oppone gagliardamente: si pianta quindi co' Mirmidoni in armi allato al sepolcro del padre, sfidando tutti i Greci; nè lo rimuove la stessa apparizione del fantasma d'Achille, che acerbamente lo rimprovera ed aggiunge Polissena conoscer bene il sacerdote ed il richiesto sangue. Anzi, dopo fiera pugna che mette a soqquadro tutto il campo, di nuovo incontratosi nella donzella, la richiede — indarno! poichè questa era ben salda nel proposito di mantenere occulta e soffocare l'assurda e sconvenevole passione — di nuziali impegni. Così Polissena argomenta che bisogna sollecitare, perchè Pirro non versi in copia inutile sangue con gravissimo pericolo per lui stesso e per la propria madre e sorella; e segue il ritornato Ulisse per accostarsi all'altare. Ma Pirro sbaraglia i soldati d'Ulisse e sgozza, eccetto Calcante, al quale vien fatto di scampare, tutti i sacerdoti. Allora Polissena davanti ad Ecuba, Cassandra, Calcante, Agamennone, Ulisse, Pirro e tutti i presenti soldati si conduce infine a svelare il sacrilego amore che l'abbrucia per Pirro, dimostrando così chiaramente gli Dei non volere altro che il suo colpevole sangue, ed aggiunge

esser quindi Pirro stesso il destinato sacerdote che deve immolarla: e poichè questi più che mai bollente e fervido si slancia colla spada contro Calcante, la donzella si frappone e in sè riceve il colpo. Achille è vendicato.

In simil viluppo d'accidenti, assieme all'indispensabile corredo d'abboccamenti pietosi o vivaci tra gli uni o gli altri dei ricordati personaggi, con larghe rievocazioni dei più notevoli degli avvenimenti trascorsi ed accenni profetici ad alcuni dei futuri, consiste tutta la tragedia.

Non si deve al Niccolini contestare il merito d'aver così trovato modo di rendere la materia molto drammaticamente viva e interessante e varia, per la rappresentazione della discordia nel campo greco e per la procacciatasi occasione di tratteggiare le figure più spiccanti in quello, i superstiti eroi della grande guerra, ne' loro atteggiamenti e momenti più serî e caratteristici. È con intimo peregrino diletto che richiamano la nostra attenzione in circostanze novelle l'austera consapevolezza che della propria sacra missione ha Calcante, l'orgoglio, i rimorsi ridesti dalla sempre fresca memoria dell'immolata figlia, il poco saldo petto incontro all'amorosa lusinga, del perennemente epico e tragico signor d'Argo, re dei re, Argomennone, l'ira del padre risorgente in Neottolemo con tutte le antiche furie, l'inesauribile astuzia d'Ulisse. Se non che, a parte che tanto il trovato quanto i motivi fondamentali non rivelano poi, come può dedursi dai

già indicati riscontri, un molto insigne vigore inventivo, l'espediente ha portato anche ad inconvenienti assai gravi, e meno poi all'intento ha corrisposto l'esecuzione. Poichè così pienamente travisata venne la genuina fisonomia di quello speciale argomento e fraintesa la sua originaria essenza estetica e fantastica, nè opportunamente l'interesse principale dalla inaudita e solenne ambascia ed infelicità della vecchia vedova regina, dal rimpianto di Polissena per la sua giovinezza così acerbamente mietuta, dalla desolazione di un popolo annientato fu trasferito alle vicende d'uno dei tanti amori disdicevoli e sciagurati, dove i guerrieri omerici per giunta perdono anche assai della loro grezza ma sublime ferità nativa. Manca inoltre nel modo nel quale l'azione è stata svolta un continuo crescere d'importanza, d'intensità affettiva e virtù d'interessamento. Nuoce anche più l'avere il Niccolini, nella sua ancora scarsa esperienza, voluto in questo lavoro come versare tutta la dovizia della sua tavolozza, cioè accumulare quanto gli pareva luminoso ed efficace: onde raffredda quella continua ostentata inverisimile elevatezza e finezza di sentimenti ed agghindatezza di concetti; e stucca l'incontrarci ad ogni passo in rettoriche descrizioni, immaginose parlate, foschi vaticinî e visioni; ed urtano le troppo frequenti reminiscenze di scuola. Così, tutto considerato, quella tragedia non è da ritenere per nulla più d'un brioso, se vogliamo, esperimento

giovanile, per quanto veramente nobile e classicamente scelta sia l'elocuzione ed il verso vibrato e sostenuto. Ciò sia detto con pace di molti critici, che la prepongono almeno a tutte le sue mitologiche, e segnatamente del Brofferio che trent'anni dopo la giudicava, sotto il rispetto drammatico, il capolavoro dell'autore (1).

Il Niccolini nella composizione di questa tragedia non ebbe mire politiche: nè quello, quando tutta Europa pendeva stupefatta ed atterrita dal cenno di Napoleone, era il tempo: allusioni tuttavia, dalle quali traspaiono il suo profondo odio al despotismo ed il suo ghibellinismo, non mancano. Pirro si sfoga in espressioni gravemente irriverenti pel profeta Calcante e talora neppur troppo rispettose verso gli Dei (2). Calcante, alla sua volta, dice ad Ulisse:

Il ver dai regi
si chiede e si punisce (3).

Ulisse ad Agamennone, che a proposito di Cassandra osserva:

Io deggio ai vinti
serbar pietade:

---

(1) Citato dal VANNUCCI nei *Ricordi* ecc., vol. I, p. 280.
(2) Vedi atto II, scena 5ª e 6ª, ed atto III, scena 6ª.
(3) Atto II, scena 1ª.

risponde:

> O re, lasciala al volgo,
> imita i Numi: dei felici a loro
> piace la causa: qual potente scelse
> fra i miseri l'amico? Il regno cedi,
> se pretendi esser pio:

e più avanti rincalza:

> La clemenza a' regi
> spesso è fatale (¹).

Con poche parole mi sbrigherò della *Medea*. Questo è uno dei miti che hanno a maggior numero di tragedie somministrato materia. Ed invero sovranamente e capricciosamente tragica è la storia e figura della feroce maga, che prima non retrocede davanti ad alcun delitto affin di conquistarsi l'affetto del biondo Giasone: ma tradisce la patria, abbandona il padre, taglia a pezzi il fratello, e, giunta in Grecia, fa dalle figlie uccidere il vecchio Pelia: appresso, dallo stesso lasciata per la figlia del re di Corinto, scoppia in furore senza limiti, fa bruciar la rivale, scanna i proprî nati e via fugge quindi per aria su un carro tirato da dragoni alati. A Medea, Euripide dedicò la più bella delle sue tragedie. Sono note, la *Medea* di Seneca e, traverso il giudizio di Quintiliano, quella perduta d'Ovidio. Di moderni posso citare molti nomi, come il Dolci, il Gozzi, Cosimo Martirano, Cesare della Valle duca di Ventignano,

(¹) Atto III, scena 1ª.

in Italia; il Longepierre, il Clement, il grande Corneille, in Francia; il Glover, in Inghilterra; il Klinger, il Gotter, Franz von Kleist, il Soden, ma sopra tutti il Grillparzer, in Germania. Quest' ultimo ristorò il mito addirittura, a nuovi ed inattesi sensi ed effetti risuscitandolo e travestendolo in una trilogia, *Il vello d'oro*: della quale rappresenta nella prima parte in un atto — *L' ospite* — l' arrivo di Frisso nella Colchide; nella seconda in quattro — *Gli Argonauti* — l'impresa di Giasone; e nell'ultima in cinque — *Medea* — della sventurata appunto le ambasce e le furie. S' era proposto di simboleggiare in questa la barbarie, la greca civiltà in Giasone. Introdusse parimente finzioni d' originale e squisita bellezza, come quella che la desolata, affin di riacquistare l'amore del tessalo eroe, s' attapinasse onde imparare come una greca a sonar di cetra e leggiadramente cantare [1]. Il lavoro del Grillparzer però non fu compito che nel '20, quando cioè la *Medea* del Niccolini, non ancora uscita, da pezza nondimeno giaceva composta. Aggiungerò che motivi e colori poteva il nostro ricavare anche da altri classici poeti che di Medea s'erano occupati più o meno diffusamente, soprattutto da Apollonio Rodio e Valerio Flacco. Ma egli non s' è in questa tragedia curato di dare all' azione alcun nuovo svi-

[1] Sul Grillparzer vedi S. FRIEDMANN. *Il dramma tedesco nel secolo XIX*, Milano. 1893. vol. III. La *Medea* è stata tradotta a parte dal nostro A. MAFFEI.

luppo: s'è limitato invece a sfrondare e spolpare l'opera d'Euripide, a levarne cioè quanto v'era d'opulento fantasticamente od affettivamente, per iscoprirne uno scheletro ancor più rabbiosamente scricchiolante in quelle cinque serie di, per altro robusti e sonori, endecasillabi e settenarî mescolati ed alla rinfusa rimati. Così, dei personaggi d'Euripide non ha conservati che i principali, Medea coi figli, Giasone ed il re di Corinto Creonte: e con un'insipida Rodope confidente ha voluto perfino sostituire la canuta nutrice della maga; ed ha giusto introdotto di suo un perfettamente inutile ed insignificante Adrasto, confidente dell'eroe, — l'unica nuova finzione. È tuttavia lavoro dettato con tal estro e fuoco ed enfasi, che si legge ciò nonostante assai volontieri.

Neppur qui tuttavia ha potuto affatto contenersi dallo spunto politico; e Medea, benchè figlia di re, è spirito ribelle e spregia troni e corone: ed a Creonte che l'interroga:

E chi ti diede,
o di colpe maestra, eterni dritti
sulla fe' di Giasone?

risponde:

I miei delitti,
nè cangiarli vorrei
colle regie virtù (1):

(1) Atto II, scena 3ª.

e più avanti esclama, gelosa dalla simpatia che i suoi figli provano per Creusa:

> Di regina
> sentono già l'impero.
> O progenie di Febo,
> imparasti a servir (¹).

L'autore così, di questa sua composizione, scriveva in fine dell'*Argomento* che vi preponeva stampandola: « Preso di grande amore pei classici e per la Mitologia, io da giovine intrapresi questo lavoro, ma più tardi ch'io non dovea (allude all'invasione universale delle idee romantiche) lo esposi allo esperimento della scena: lo chiamai dramma tragico, avendolo scritto in versi rimati, persuaso allora di questa opinione del Metastasio: " Che fra il vigore dello stesso pensiero espresso in verso sciolto o rimato corra la differenza medesima che si vede fra la violenza d'uno stesso sasso tratto con la semplice mano o scagliato con la fromba, ma da chi sappia adoprarla " ». Cosa notevole e curiosa, questa tragedia fu recitata anche nel '58, anzi riscosse applausi vivissimi ed il vecchio poeta fu portato a casa sua come in trionfo. Ma il pubblico dell'opera poetica intese poco o punto: la dimostrazione era indirizzata al cittadino sempre austero e coraggioso (²).

(¹) Atto II, scena 7ª.

(²) Presso l'Arcari (Paolo Arcari, *G. B. Niccolini e la sua opera drammatica*, Milano, 1901) si può vedere un paragone tra la nostra tragedia e l'omonima più recente del francese *parnassiano* Catullo Mendès (pp. 58-62).

Lavori più maturi sono l'*Ino e Temisto* e l'*Edipo nel bosco delle Eumenidi*; e questi studieremo quindi più attentamente, come quelli che del valore del Niccolini in simil genere d'argomenti possono darci un'idea più compiuta.

Materia alla prima hanno fornito le *Favole* d'Igino: quelle *Favole* donde anche il Benedetti aveva tratto il suo *Telegono* e più addietro Scipione Maffei la prima buona tragedia italiana. Ma in questo caso non si tratta precisamente d'una favola, si tratta d' uno schizzo che Igino ci ha lasciato dell'*Ino*, perduta tragedia d' Euripide. Eccolo: « Atamante, re in Tessaglia (*comunemente però è fatto re di Tebe*), stimando che la moglie Ino, dalla quale aveva avuti due figli, fosse morta, prese in moglie Temisto, figlia d'una ninfa: da essa generò due figli. Dopo riseppe che Ino era sul Parnaso e che era arrivata fin colà a motivo d'un baccanale. Mandò chi la riconducesse; e ricondotta la tenne nascosta. Scoperse Temisto che quella era stata trovata, ma non sapeva identificarla. Disegnò d' ammazzarle i figli. Chiamò a parte della cosa la stessa Ino, che credeva fosse una prigioniera, e le ordinò di coprire i figli suoi di panni bianchi, quelli d'Ino di panni neri. Ino vestì dei bianchi i proprî, dei bruni quei di Temisto. Allora Temisto, ingannata, uccise i suoi figli. Come di ciò s'accôrse, si diede la morte da sè stessa. Atamante poi, mentre cacciava, preso da follìa, ammazzò Learco, suo maggior figlio. Ma Ino, col figlio minore Melicerta, si

buttò in mare e diventò una dea » [1]. È intreccio ricco d'aggruppamenti e casi sia squisitamente che gagliardamente drammatici: ma del pari è facile scorgere che il poeta greco anche qui aveva, come nell'*Ecuba*, nell'*Ercole furente* ed in altre delle tragedie che di lui ci sono rimaste, accozzate due favole. Si può infatti distinguere come una prima parte, nella quale erano riprodotti, anzi tutto, gli affanni d'Ino nella condizione di finta prigioniera, costretta a tremar continuamente per la propria vita ed a struggersi contemplando l'orgoglio della rivale, quindi la sua acuta trepidazione per la tramata morte de' figli; e che si chiudeva felicemente per l' inganno e la morte di Temisto. Ed anche ciò solo avrebbe bastato a formare il nucleo d'una buona tragedia, nè nel teatro greco l'esito fortunato pel protagonista virtuoso sarebbe stato una novità. S' aggiunga che simile soluzione, oltre al produrre un senso d'intimo compiacimento per lo spettacolo della virtù trionfante, avrebbe lasciato l'animo scosso anche di commiserazione non piccola, affetto che i Greci cercavano sopra tutti, per la miseranda fine dei figli di Temisto innocenti ed anche per Temisto stessa, che nell'estrema angoscia del materno dolore faceva dimenticare la malvagità precedente. Ma tale semplicità, che sarebbe stata perfettamente consentanea alla rigida ragione fran-

[1] Vedi *Hygini fabulae*, edizione dello SCHMIDT, Iena. MDCCCLXXII, p. 40. È la quarta favola: *Ino Euripidis*.

cese, non lo era ugualmente al greco genio. Ed a quegli antichi autori, più che di dar prova della propria abilità artistica nella trattazione d'un dato tema, stava a petto di sviluppare e con larga concitazione d'affetti rappresentare un'intera commovente storia. Perciò Euripide faceva seguire il ripiombar d'Ino nella sciagura, per l'impazzimento del marito e la perdita del figlio maggiore spento dal proprio padre; ed il suo gettarsi, o vinta da tanti guai o perchè anch'essa assalita da furore (il breve sunto ciò non lascia raccogliere), coll'altro in mare: ed infine gli spettatori venivano rallegrati dalla notizia, data forse da qualche nume che appariva sopra un carro aereo, del tramutamento dell'infelice donna e di Melicerta in Iddii marini. Solo per sì lunga serie di casi, in mancanza, come per Edipo, dalla loro straordinaria importanza, s'otteneva quell'intensa e prolungata commozione e passione ch'era l'ideale della tragedia greca.

Si ricordano un *Atamante* d'Eschilo, d'Ennio e d'altri. Tra i moderni, un'*Ino* aveva composta il Cavalerino, un'*Ino e Temisto* il Lagrange. Certo pe' Greci l'argomento doveva avere un'attrattiva specialissima, in quanto nelle avventure d'Ino compiangevano quelle occorse nella vita mortale alla loro dea Leucotea. Ma la suggestione religiosa poteva in parte venir compensata dalla virtù suggestiva della vetustà, segnatamente per tutto ciò che appartiene all'antica Grecia. Si rammenti inoltre che Atamante, prima di Ino, aveva avuta anche una

terza moglie, Nèfele, la madre di Frisso ed Elle; e che appunto quell' Ino che fu oggetto, co' figli, delle persecuzioni di Temisto, aveva alla sua volta macchinata la morte di Frisso ed Elle: si poteva così far opera nuova concatenando tutti e tre i miti, i figli di Nèfele, le gare d' Ino e Temisto, l' insanire d' Atamante. Come in simil trilogia la figura di re Atamante avrebbe potuto torreggiare veramente Eschílea!

Il Niccolini era ben lungi dal pensare ad una trilogia, cosa nella sua scuola affatto smessa; e neppure volle dei casi di Frisso ed Elle approfittarsi come di supposto precedente o di lontano sfondo: o perchè non gli cadde nella mente o meglio forse perchè non gli piacque con simili ricordi al carattere d' Ino attaccare alcunchè di meno amabile, anzi d' addirittura odioso, con non lieve vantaggio di Temisto. Erano anche notabilità della sua scuola, prediligere contrasti bruschi e recisi, come la tendenza a delinear tipi nella bontà e nell' empiezza assoluti. Ricalcò dunque le tracce d' Euripide, se non in quanto, come già per Polissena, il suo classicistico rigorismo gli vietò di trattare più che una parte, quella cioè in cui Ino è messa in relazione con Temisto. Un critico aveva meglio di che appagarsene; benchè anche la più volte usata moltiplicità d' azione in Euripide possa difendersi, in quanto quelle diverse azioni diventano come le parti d' una sola più vasta. Nella tragedia del Niccolini la figura d' Ino non poteva così ricevere uno

sviluppo molto maggiore di quello che Temisto, onde alla fuggita duplicità d'azione venne come a sostituirsi una duplicità di protagonisti: l'*Ino* diventò un' *Ino e Temisto*: benchè le prime parti, in fondo, veramente restino sempre ad Ino. Del resto, se fosse anche accaduto altrimenti, nè la scuola classica nè la più sottile e scaltra ragione avrebbero avuto a che ridirci, come nemmeno se si fosse trattato d'una favola del tipo di quella d'Ero e Leandro: ogni qualvolta cioè le due persone per loro speciali rapporti si vengano a confondere come in un solo sistema di forze, lottanti o serratamente cospiranti.

Quello schema anche così dimezzato era tuttavia, ripeto, suscettivo d'uno sviluppo tale da adempiere le esigenze d'una giusta tragedia, e ciò senza far uso d'alcuna mescolanza d'elementi estranei. Ed invero, la favola d'Ino restava così in sostanza una variante più romanzesca di quella di Merope. Ma pare che il Niccolini non si sentisse forze da tanto, e per compensare la maggior ricchezza d'Euripide ricorse al consueto rancido espediente, ad un intrigo amoroso. I miti davano ad Ino un figlio Learco, che poteva, quando avvennero questi casi, esser già cresciuto in adolescente o fatto giovanotto. Due figli aveva anche Temisto. Non poteva il maggiore di questi essere o supporsi una donzella e fingersi magari che l'avesse avuta, come Atamante Learco da un'altra moglie, così essa costei da un primo marito? Ora chiudansi il colombo e la colomba nella

medesima colombaia — che nel nostro caso sarebbe il reale palazzo d'Atamante —; e li vedremo presto porsi l'uno sulle péste dell'altro per poscia pandergli

girando e mormorando, l'affezione:

come direbbe Dante. Il Niccolini insomma lascia da parte Melicerta ed il minor figlio di Temisto, e solo ritiene Learco e di Temisto il primogenito o primogenita; personaggio ch'egli ad ogni modo fa una donzella e da una famosa fonte di Tebe, la città dove colloca la scena, nomina Dirce: e li finge d'età acconcia all'amorosa passione e l'uno dell'altro perdutamente preso. Atamante, le donne rivali, Learco e Dirce sono adunque i personaggi della nuova tragedia: che così sono anche meno, e ciò pure conformemente agli spiriti neoclassici, dei ricordatici nell'antica. L'azione principale, ossia la lotta tra le due donne e la liberazione e riabilitazione d'Ino per la morte di Temisto, vien complicata colle vicende dell'amore de' figli, che forma col cupo odio delle madri un commovente contrasto. È facile scorgere come a questo modo la materia venisse resa feconda di situazioni drammatiche e tragiche innumerevoli.

A questa modificazione dell'originale schema, che potremo dire organica, il Niccolini aggiunse alcuni altri mutamenti pure molto notevoli.

Il primo riguarda la stessa figura del re Atamante. Questi non pare che presso Euripide avesse nello smarrimento d'Ino colpa alcuna; e solo dopo

indarno aspettatala e credutala morta s'indusse a tòrre altra donna. Ed appena saputa viva la prima, e dove si trovava, fu anzi premurosissimo nel mandar di nuovo per essa. Così Ino, ritornata in corte, è a lui nota e con lui d'intesa: e commovente in alto grado doveva essere la rappresentazione delle occulte relazioni dei due infelici coniugi: e forse per questo lato neppure in Euripide mancava il motivo amoroso; ma si trattava d'uno di quegli amori sanamente gravi e maschi, che l'antichità più volte seppe così finemente e pateticamente ritrarre, ad esempio ne' casi d'Ulisse e Penelope, e dopo soprattutto i moderni poeti inglesi e tedeschi. Il Niccolini, invece, non ha voluto lasciar l'occasione di ridare in esso il tipo, allora nel teatro nostro spessissimo trattato, del principe che al delitto è condotto dall'ambizione di regno, colla circostanza che al ricordo del commesso male si sente lacerar da' rimorsi; facendone così una variante d'Agamennone o d'Aristodemo. Il suo Atamante: salito prima sul trono di Tebe, dopo esiliato Cadmo, come marito della figlia di questo, che è appunto Ino; accusato quindi dal popolo come autore di quello sbandeggiamento: aveva, per mantenersi e rafforzarsi sul soglio, cacciata Ino e sposata Temisto figlia del re de' Tessali; poscia, dietro istigazione della seconda, mandato uno schiavo che la prima consorte rintracciata spegnesse. Ma questi, un certo Medonte, non ha avuto cuore di condurre a compimento il commesso assassinio: Ino anzi è ritornata in Tebe e nella stessa reggia — oltre al desiderio di

rivedere il figlio, la sua presenza poteva essere non inutile per proteggerlo contro le male arti della matrigna — sotto mentito nome e mentite spoglie: ed è anzi per suo suggerimento che Medonte s'è ripresentato al re falsamente annunziandone la morte e recando un'urna che fingeva ne contenesse le ceneri. Colle impressioni ed effetti prodotti da simil notizia, comincia la tragedia, che sono: in Learco d'angoscia violenta che in parte condivide la tenera Dirce, di cui l'amore però comincia per lui ad essere da quel punto oggetto di rimordimenti e turbazione; in Atamante d'orrore e vivo pentimento e pianto e voglia di riparare, tanto che risolve di chiamar Learco a parte del trono; in Temisto di profonda empia gioia, con accesissima brama d'incontanente disfarsi anche del superstite Learco, brama resa dal nuovo proposito del vecchio re sempre più acuta. Ma il pentimento d'Atamante non è però tale, ch'esso interrogato e tentato da Learco: che dalla misteriosa Argea — così si faceva nominare Ino — ha sentito esser la madre sua ancor viva e vorrebbe, a salvarla, fare allontanar quindi Temisto — si ricordi Oreste che presso l'Alfieri prova Clitennestra, agitata dalla memoria dell'assassinato Agamennone, per iscoprire se mai fosse disposta ad aborrire Egisto ed aiutarlo nella feroce vendetta —: non lasci intendere che non acconsentirà mai a scagliare uno scettro pur grondante di così caro sangue [1].

[1] Atto III, scena 2ª.

Simil concezione porgeva naturalmente al poeta un ottimo pretesto di sfogare la sua esacerbazione politica. Così, nella scena ora mentovata, Learco grida al padre:

Scendi dal trono e cittadin ritorna:

e più avanti, nell'atto stesso, sempre a proposito del padre ed a lui davanti, ironicamente esclama:

di privati affetti
favella un re! (¹)

E già prima Temisto ad Atamante, oppresso dai rimorsi, aveva domandato:

Un regno vuoi
senza delitti?

E poco più sotto così s'era scusata dell'averlo stimolato alla rovina d'Ino:

Io nata al regno,
l'arti del regno t'insegnai (²).

Due altre importanti variazioni il Niccolini medesimo accenna e cerca giustificare con queste parole: « In ciò (nel modo in cui si scioglie la tragedia) l'Autore non ha osato dipartirsi da Igino, che ha dato l'estratto della Ino d'Euripide, perchè Aristotile e i critici posteriori vietano d'alterare nelle

---

(¹) Atto III, scena 4ª.
(²) Atto II, scena 1ª.

catastrofi delle favole le qualità veramente tragiche che in esse si trovano. Essendo nondimeno concesso esercitare l'invenzione poetica sugl' incidenti dai quali l'azione nel corso del dramma verisimilmente è prodotta, ha giudicato che invece di rappresentare Ino, come forse in Euripide, qual semplice ancella confidente di Temisto, convenisse alla dignità e alla verisimiglianza della tragedia il fingere che rivestita fosse del ministero sacerdotale. Così ci prestiamo facilmente a credere che Temisto potesse affidarle un progetto di tanta importanza, qual si era quello di prevalersi delle tenebrose ceremonie dei misteri di Bacco per uccidere l'erede del trono » (1). Primieramente dunque l'urtò la parte che, presso Euripide, Ino faceva di *captiva* — come scrive Igino —; ossia di prigioniera di guerra, di schiava. La sua Ino invece, mescolatasi sul Citerone, il noto monte beotico illustrato dalle orgie bacchiche e dal bando d'Edipo, alle altre Baccanti — anche la tessala Ino Euripidea s'era recata « *bacchationis causa* » sul focese Parnaso —, s'acquista la fiducia di Temisto, che per suoi iniqui scopi su tutte le altre sacerdotesse di Bacco le conferisce la supremazia. In secondo luogo, dà lo sfratto al trovato del coprimento e scambio co' neri e bianchi panni: e finge invece che Temisto ad Argea prima commetta, collo stesso ferro già in Ino, come aveva creduto, da Medonte brandito, di svenare anche il

(1) Vedi l'*Argomento* premesso alla tragedia.

figlio — disposta, se il colpo riusciva, a disfarsi poi parimente d'Argea; qualora venisse dal giovane morta la sacerdotessa, avendo macchinato di far questo, come sacrilego e profano, giustiziare dal credulo volgo —: quindi le imponga — tutto ciò dall'accorsa Dirce mandato a monte, la quale a Learco, che aveva dal visto ferro arguito tradimento ed ostile intenzione omicida, impedisce d'arrecare all' ignota alcun danno — di preparare il mistico rito, nel quale, e dalle tenebre del tempio protetta, avrebbe alfine Learco essa stessa col tirso percosso; divulgar poscia, trattarsi di vendetta del Dio, per il temerario nefando attentato alla sua ministra offeso e crucciatò. Il Niccolini pensava alle *Baccanti*, sempre d'Euripide, dove il dio Bacco, irritato della ostilità da Penteo re di Tebe dimostrata al nuovo culto, spinge la madre di lui, Agave, investita da furor sacro, a metterlo in brani: fatto, del resto, ch'egli medesimo ricorda sia nell'*Argomento* sia più volte per la tragedia. Ma dei motivi che delle innovazioni adduce, manifestamente quello che più stringerebbe, la verisimiglianza, e che riguarda per altro solo la prima, è fuori di luogo, sia perchè l'ufficio che doveva prestar Ino presso d'Euripide era di assai minore importanza, sia perchè non c'è alcuna ragione che ci debba far ritenere la fede d'una schiava, colla quale s'abbia intimità, meno sicura di quella d'una sacerdotessa, segnatamente trattandosi del genere di fiducia assai ambiguo che presso il Niccolini Temisto ripone di fatto in Argea. La dignità tragica

poi alla quale si propose coll'una e l'altra di pro-
vedere, non poteva essere che quel bolso conven-
zionalismo, quella sterile gonfiezza ed artificioso
sussiego di cui circa mezzo secolo prima aveva già
fatta una critica così acuta e giudiziosa quel finis-
simo ingegno che a' suoi tempi fu Gaspare Gozzi [1]
e che, portato d'una società schifiltosamente aristo-
cratica e fastidiosamente ipocrita, aveva alla massima
parte de' nostri scrittori fatto perdere lo schietto
sentimento della natura e del vero. E nulla di
volgare e pedestre ha lo spettacolo d'una regina
— pei Greci si trattava anzi d'una futura dea —
dalla sventura condotta a stare in abito di schiava
ed esercitarne le funzioni; è situazione anzi ribocc-
cante d'un'intima maravigliosa poesia di pietà e
dolore. Euripide certo n'avrà saputo cavare da
quelle sue scene per attraente semplicità eletta e
molle tristezza inenarrabile efficacissime, quali gli
antichi sapevano attissimamente stendere. Così
tutta ridente di primitiva ingenua grazia era la
fantasia de' fallaci integumenti bianchi e neri, e
ad Euripide la deve avere offerta la stessa leg-
genda. Certo son figurazioni, che, tutte sfuma-
ture e delicatezze, vogliono anche pennelli ac-
concì. Però il Niccolini, escludendo quest' ultimo
particolare, s'è privato anche d'un'occasione op-
portunissima pel cimento della sua attitudine in-

[1] Vedi le osservazioni che nel *Mondo morale* fa seguire alla sua traduzione della *Morte d'Adamo* del KLOPSTOK.

ventiva; poichè Igino, scopo del quale era stato semplicemente far rilevare quella singolar variante della storia d'Ino e non già darci un vero e completo sunto della tragedia d'Euripide, come di componimento che correva allora per le mani di tutti, non s'era tanto diffuso da farci capire in quali circostanze Temisto avesse divisato di spegnere i figli d'Ino per aver bisogno di riconoscerli e discernerli dai proprî al color delle vesti, lasciando così libero campo all'immaginazione d'un rifacitore.

Alle cose dette poco m'occorre aggiungere perchè il lettore abbia intera notizia del contenuto della tragedia del Niccolini. Ciò riguarda specialmente il modo della catastrofe. Al primo annunzio, creduto verace, della morte d'Ino, Temisto risolve di tôr di mezzo Learco giovandosi dell'orrore e tenebre dei misteri di Bacco, appunto nel tempio che a questo Dio sorgeva vicino alla reggia; e conferisce subito ad Argea la cosa. Perciò, venuto da Atene un messo a chiedere pel suo re la mano di Dirce, e per mezzo d'Atamante e di propria bocca notifica al figliastro come risponderà a quel re con un rifiuto, perchè è ben contenta di concederla a lui medesimo: anzi ad accettar la figlia lo stringe premurosamente. Era, in seguito all'empietà e punizione di Penteo, legge in Tebe che figlio di re non potesse legarsi con matrimonio se prima non s'iniziava ai misteri di Bacco: Temisto quindi, mentre Learco stesse inerme, supplice, sbigottito per la circonfusa notte e per l'arcano apparato, ricurvo innanzi l'altare, avrebbe potuto col

tirsò trucidarlo. Ma Learco, per quanto adori Dirce, tuttavia, e per odio a Temisto e per riverenza alla memoria della madre, oppone una ferma ripulsa. È allora che la scellerata incarica, come s'è già accennato, Argea stessa del colpo. Fallito questo secondo disegno, Ino-Argea la persuade a ritornare al primo, assicurandola che Learco alfine acconsentirà: ciò per salvare il figlio dalla violenza dei soldati che Temisto ha compri coll'oro. Ed infatti, in un abboccamento che tien con lui, palesatogli prima l'esser proprio, l'avverte del pericolo, gl'impone di simulare il consenso e fa giurare, quando sentirà tra l'ombre del tempio l'iniqua accostarsi, di prevenirla ficcandole in seno un suo pugnale. Ma giunto il fatal momento, tentennando Learco per amor di Dirce, questa, che per certe oscure parole della madre fortemente temeva corresse grave rischio la vita dell'amato giovane, accostandosi Temisto, s'interpone tra Learco e il tirso, ed in sè riceve il colpo mortifero. La perfida esce esultando, credendo d'essersi una volta liberata dall'esoso avanzo della rivale: ma poco dopo esce anche Learco colla diletta Dirce in braccio moribonda. Sopraggiunge Atamante e dà ordine che la malfattrice venga arrestata e serbata per la giusta punizione. Temisto allora, lacerata dal cordoglio, dal livore e dalla rabbia, rivolge in sè il ferro e muore alla morta figlia cadendo appresso.

Ripeto, che questa tragedia, messa a confronto delle due già esaminate, rappresenta un buon passo.

Come vi si nota maggior lavorío individuale fantastico dell'autore, così dimostra pure maggior perizia d'arte. Manca certo, rispetto ai caratteri, la grandezza e varietà della *Polissena* — non poteva di nuovo fornirglieli Omero — ma v'è in compenso uno studio più accurato e fine dei medesimi. Abbonda poi di situazioni interessanti e commoventi. Una scena assai efficace è quella in cui Ino, volendo esplorare i sentimenti di Learco ed avvertirlo insieme a guardarsi dalle insidie della matrigna, costretta dalla piena dell'affetto, arriva a tal punto che svelerebbe immaturamente l'esser suo se Temisto non sopravvenisse (1). Notevole pure quella in cui si compie il riconoscimento (2), e l'altra fra Temisto e Dirce in cui la prima vorrebbe dal cuor della figlia strappar Learco e questa mitigare l'ingiusto odio della madre (3). Affettuosi, ad esempio, nell'ultima sono i versi seguenti (Dirce risponde all'interrogazione di Temisto, se essa preferisca Learco alla madre medesima):

E sposa e figlia,
io v'amo entrambi con uguale affetto.
Da voi pende il mio fato, e pegno io sono
o di pace, o di morte; i vostri ferri,
se durano gli sdegni, in questo petto
s'incontreranno.

(1) Atto II, scena 4ª.
(2) Atto IV, scena 3ª.
(3) Atto IV, scena 7ª.

Tutto il lavoro infine è condotto con tale accorgimento, che dal principio all'ultima scena ci tien sospesi e trepidanti per la vita de' personaggi pe' quali più ci fa simpatizzare (tutti del resto scuotono e chiamano la nostra compassione, gagliardamente Atamante nei suoi rimorsi e nella sua debolezza morale, la stessa Temisto, se non per altro, per la soave figlia), avvinghiando con l'attenzione tenacemente. Se non che si desidera quella naturalezza e spontaneità di dialogo che è nelle scene d'affetto di valore incalcolabile. E, presa spicciolatamente, quelle diverse situazioni erano già state — spesso con arte di gran lunga superiore — da questo o quello scrittore più volte trattate — quale espediente più sciupato dell'agnizione? e nei rapporti, ad esempio, tra Ino e Learco non è rievocata la *Merope*? ed il secondo non si trova in condizione consimile a quella d'Oreste, d'Amleto? —, tanto che tutto l'insieme esteticamente piuttosto che d'una costruzione organica dà l'idea d'un accozzo o mosaico di scelti drammatici motivi memorabili. Questo, prescindendo sempre dal bistrattamento del greco originale.

Se nell'*Ino e Temisto* il Niccolini volle su uno schema rimastoci, accomodandolo a modo suo ai mutati criterî e tempi, rifare una perduta tragedia d'Euripide, coll'*Edipo nel bosco delle Eumenidi* intese rammodernare quel mirabile capolavoro che è l'*Edipo a Colono* di Sofocle.

Le imitazioni dell'*Edipo re* sono numerose.

Chi non ricorda quelli di Seneca e del Voltaire? Si è visto come un *Edipo re* abbozzasse anche il Niccolini giovinetto, e si dice che il Foscolo, che parimente n'aveva tentato uno, molto vi trovasse da lodare. Pochi invece hanno avuto il coraggio di rimettere in iscena *Edipo Coloneo*. Menzionerò il Ducis ed il nostro Pietro Martelli. L'*Edipo a Colono* è tragedia che a moderne imitazioni non si presta molto agevolmente. Prima di tutto la tessitura del dramma si fonda su due vaticinî. Secondo l'uno Edipo, quell'antico Edipo che da tanto tempo tratto per mano dall'affettuosa Antigone andava ramingando per la Grecia, avrebbe alfine soccombuto alla morte quando fosse capitato nel bosco delle Eumenidi — sorgeva questo bosco nell'Attica presso al borgo di Colono Equestre —; ed aggiungeva che simil morte sarebbe stata preannunziata da un terremoto o dallo scoppiar del tuono o da un lampo di Giove. Gridava l'altro che in eterno sacra, ed al riparo da' nemici, sarebbe la terra che il morto corpo ne ospitasse e nascondesse. È dalla preoccupazione per questi due oracoli che trae origine tutto il viluppo del sublime componimento. Per essi Edipo, quando conosce di trovarsi nel fatal bosco, non vuol più uscirne e manda a chiamare il re d'Atene Teseo allo scopo di indicargli il luogo dove è destino che sia sepolto. Per essi vengono, preceduti da Ismene, l'altra figlia, che corre a dare al padre novella dell'immancabile loro arrivo imminente, colà a cercarlo il cognato Creonte

ed il figlio Polinice: il primo per Tebe ed Etèocle che allora era in guerra col fratello Polinice il quale non aveva voluto, terminato il suo anno, cedere secondo il patto il trono, affinchè il prezioso cadavere rendesse la città inespugnabile; l'altro invece per potere, protetto dall'arcana virtù del paterno corpo, scacciar di Tebe Etèocle ed occupare egli il regno. Se questo fondamento e religiosa essenza del dramma ne accresceva davanti ai contemporanei di Sofocle la potenza e l'efficacia, l'opposto effetto manifestamente avrebbe prodotto davanti un pubblico moderno in così diverse condizioni di credenze e cultura. Secondariamente, troppo fini e per così dire spirituali son le bellezze di questa tragedia per esser facilmente sotto altra forma emulate. Non si tratta di fatti romorosi o di sorprese ed ingegnosa avviluppatura di casi: la verità passionalità sublimità del carattere dello sciaguratissimo savissimo canuto Edipo, la sorte ineffabilmente deplorevole di quella tapina dolcissima Antigone, quella profondità di sentimento, quell'armonia e serenità di concezione nella massima tristezza di circostanze, questi e simili motivi sottili ed intimi ingombrano l'animo d'indicibile commozione e stupore. È poesia sovrana e gagliarda, ma insieme vaporante ed eterea così da illudere gli sforzi dell'analista che volesse nei suoi elementi disfarla per poi riprodurla.

Il Niccolini ha conservato tutto l'apparato e bagagliume superstizioso e mistico del modello, l'ha anzi

accresciuto. Lo stesso Edipo è un veggente, che a più riprese annunzia con esattezza di particolari l'esito della sacrilega guerra ed il doppio fratricidio [1]: a Creonte pure predice qual punizione attenda la sua empietà, e la morte del figlio Emone [2]. Su un colle del bosco sorge alle Eumenidi un tempio, al quale chi s'accosta lordo di colpe involontarie sente nell'animo rinascersi la tranquillità, chi di meditate aumentar la ferocia dei rimorsi. Conoscitor dei destini è il gran Sacerdote delle Eumenidi che nel tempio dimora. L'acqua cangiarsi in sangue, l'immane fantasma della maggiore Erinne ed altre cose prodigiose vede Polinice entrato nel tempio con mala coscienza. Da questo alla fine parte anche una voce che invita Edipo ad appressarsi per soggiacere al suo fato.

Ma ha cercato insieme di ravvivare la vecchia saga e fare alla materia assumere un nuovo aspetto — nè sicuramente l'impareggiabile sublime patetico del greco avrebbe mai saputo neppur lontanamente rendere — con un espediente molto ingegnoso e che a' suoi tempi doveva essere d'infallibile efficacia; e per poco non n'ha cavata fuori una tragedia allegorica. Egli ha voluto scrutare il mistero delle sventure d'Edipo e n'ha fatto la vittima innocente dell'odio onde il cielo persegue la tirannide. Così, benchè con qualche riserva ed in-

(1) Atto II, scena 3ª; atto IV, scena 5ª; atto V, scena 5ª.
(2) Atto III, scena 4ª.

certezza — come si conveniva per far passare l'ardita innovazione — al vecchio che l'interroga sulle cause de' guai interminabili ed inauditi, svela l'enigma il gran Sacerdote delle Eumenidi:

Grande tu fosti, e in atterrar potenti
gode, e dimostra il suo poter la sorte:
fu invano il senno e l'innocenza; e, vinto
nel giusto Edípo ogni mortal consiglio,
pur la virtù tremava. O forse aduna
sul capo tuo colpe e sventure il cielo,
onde cadano i troni, e alfin tra i Greci,
cessi l'infamia d'assoluto impero.
Nè lungi è l'ora: ma il sublime esempio
breve sarà: fra i miseri mortali
anco il servaggio è fato, e voto eterno
d'umano orgoglio il trono. Ogni uom sul soglio
trovasse i falli che commise Edípo,
e figli avesse alla sua prole uguali! (1)

Ma senza esitazioni Edipo stesso poi così lo dichiara al figlio Polinice, dopo essersi con lui riconciliato per la promessa di questo di cessare dall'impresa contro il fratello:

Figlio, misero figlio, e ancor non sai
perchè infelice io sono, e a tante colpe
tanti nomi congiungo? Il ciel mi fece
spettacolo alle genti, e falli ignoti
sull'innocente capo il cielo aduna
per infamar lo scettro, e punir volle

(1) Atto III, scena 1ª.

tutti in Edipo i re.... Se al cor ti scese
del rimorso la voce, e orror sentisti
del vicino delitto, ah! meco vieni
in quel tempio tremendo, e là tu giura,
sì, là tu giura alla regal corona
sull'altar dell'Erinni un odio eterno (1).

Percosso poi infine, avanti l'altare delle Eumenidi, Edipo da un fulmine, s'apre il tempio e compare il gran Sacerdote e pronunzia il seguente verso che chiudendo la tragedia ne viene perciò come a contenere il succo:

O re, compisce i suoi destini Edipo.

L'azione ha conseguentemente riformata in modo che divenisse l'espressione e compimento di questo concetto. Al vaticinio che Edipo sarebbe morto nel bosco delle Eumenidi (« nella sacra Atene » veramente s'esprime il Niccolini) aggiunge questa limitazione:

quando il furore alla pietà non ceda (2).

Si tratta della rabbia immensa che sospingeva Polinice contro Etèocle, la quale avrebbe dovuto affrenare e superare per riverenza al padre. Se si fosse, per questa considerazione, rassegnato a rinunziare al soglio ed avesse al fratello perdonato, Edipo non moriva ancora. Simil segreto però co-

---

(1) Atto IV, scena 5ª.
(2) Atto III, scena 2ª.

noscono solo Edipo stesso ed il gran Sacerdote delle Erinni.

> Un altro fato
> nel tuo s' asconde,

dice il gran Sacerdote a Polinice che s' appresta ad entrar nel tempio per placare le terribili dee ed alla corona giurare odio perenne ([1]). E siccome il pentimento di Polinice non era sincero, vede quindi colà dentro gli strani fenomeni che ho ricordati e si sente in cuore raddoppiato il furore e la sete del fraterno sangue e diventata irresistibile la brama del regale potere: nè uscito valgono a placarlo le suppliche ardenti e il pianto della costernata Antigone, che abbandona anzi subito col padre e la selva, appena ode la tromba delle schiere Argive in via contro Tebe, gridando:

> O trono, o morte ([2]).

Adornatosi del regal manto, come ostia pel sacrifizio,

> I miei destini
> Polinice ha deciso,

osserva Edipo, poco prima d' esser chiamato dalla voce ([3]).

([1]) Atto IV, scena 6ª.
([2]) Atto V, scena 3ª.
([3]) Atto V, scena 5ª.

Ed a questa straordinaria importanza che ha il ravvedimento di Polinice si deve la parte principalissima che a questo personaggio nella tragedia vien fatta rappresentare. Presso Sofocle non faceva che una breve comparsa nella prima metà dell'ultimo « *epeisòdion* ». Presso il Niccolini, invece, eccolo subito nell' atto primo, mentre Edipo stesso non entra in iscena che col secondo. Polinice è smarrito pel bosco delle Eumenidi, il cui orrido aspetto ed arcano potere ed influsso in lui moltiplicano l' interna agitazione ed i rimorsi. Vaga in cerca di Edipo, che sa doversi colà ritrovare; e s' incontra invece nel gran Sacerdote delle nefaste divinità del luogo, da' suoi ministri accompagnato, a quelle intonante uno sbigottente inno e poscia assieme agli altri intorno a quelle un breve macabro coro: col quale, partiti i ministri e compiuta la sacra cerimonia, si trattiene a lungo facendosegli quindi conoscere e chiedendo d' Edipo e della via d'Atene. Vuole al re di questa città, Teseo, chiedere soccorso d'armi e pregarlo inseme ad interporsi presso il padre suo onde ottenergli perdono del discacciamento — teneva Polinice lo scettro l'anno che Edipo fu sbandito — e trarre dalla parte sua contro Etèocle il vecchio: era stata dall' oracolo promessa sicura vittoria a chi fosse riuscito a condurre nel suolo Tebano Edipo colle schiere d'Atene. E Polinice e Teseo ricompaiono assieme nell'atto secondo: dopo un lungo colloquio tra Edipo, che è lieto d'essere alfine venuto dove troverà colla morte pace e

sente tuttavia sulle prime, per la consueta vir del bosco, raddoppiare la turbazione e moltiplica gli angoscianti ed insani fantasimi, ed Antigone desolata, che cerca calmarlo; e mentre un sacerdote che ha riconosciuto l'infelice vuol dalla selva respingerlo come profano. Polinice, alla vista del padre, si nasconde atterrito e da pietà conturbato, per ritornare poi quando Edipo, che Teseo difende ed a cui move con poco favorevoli auspicî del figlio parola, s'è nel tempio — dietro invito del gran Sacerdote, fatto dal re d'Atene chiamare, che presso l'altare delle Eumenidi gli promette certa liberazione dagl'ingiusti rimorsi — ritrâtto; e con Teseo trattenersi in lungo abboccamento. Il pio re non acconsente ad implorargli dal padre che il semplice perdono; e nell'empia guerra si conterrà col suo popolo perfettamente neutrale. Ed è a Polinice, benchè direttamente non vi figuri, che converge quanto si compie nell'atto terzo. Ivi, dopo il parlamento già rammentato tra il gran Sacerdote ed Edipo, che vuol sapere la causa delle sue sventure, è rappresentato l'arrivo di Creonte, col suo tentato, mostrandosi Edipo inesorabile, ratto d'Antigone: ed il sopraggiungere con soldati di Teseo, che poi vedremo nel quarto ricondurre al vecchio distruttissimo la figlia ricuperata e salva; e la venuta d'un messo argivo, che narra il vano sforzo di Polinice di liberare dai soldati di Creonte la sorella. Così nel quarto, dietro il focoso intercedere d'Antigone e per l'insistere di Teseo, che

l'esige come premio alla sua pietosa intrapresa, e dichiarandosi Polinice pentito e promettendo di desistere dallo sciagurato proposito, assistiamo alfine alla scena del perdono. Anche Polinice dunque ha ceduto, vedendo la feroce fermezza del padre ed in seguito alle sue ripetute orribili maledizioni e tremendi presagi: egli ha protestato:

> No, le straniere insegne
> non moverò contro la patria: abborro.
> premio di colpe, il trono (¹).

Ma il suo pentimento non era sincero: ed essendo Polinice entrato nel tempio delle Eumenidi, accade e ne segue quanto s'è detto sopra e che forma soggetto dell'ultimo atto.

Così i rapporti tra Edipo e Polinice costituiscono l'ossatura di tutto il componimento, ed il nodo n'è il misterioso legame tra la vita del primo ed il ravvedimento del secondo. Ma quest'ultimo sostanzialmente consiste in una sconfessione e condanna della potestà regale e dell'assolutismo; di modo che la tragedia, sotto il camuffamento religioso-mistico-fantastico, è nella sostanza e fondamento politico-rivoluzionaria.

Ma anche di sentenze spicciolate, nelle quali la tirannide è fulminata, è cosperso il lavoro. Non ripeterò gli esempî già recati. Nell'invocazione del

(¹) Atto IV, scena 5ª.

gran Sacerdote alle Erinni, è detto che suole allato ai re tiranni sul trono, stringendone l'insanguinato scettro, assidersi la feroce Aletto ([1]). Tremar deve delle Erinni, proclama più avanti lo stesso Sacerdote, chi

> alla sua patria impose
> giogo straniero. e sollevò tiranni.
> e popoli calcò! ([2]).

Ed a Polinice, che narra esser nato in una reggia abitata dalle stesse dee, risponde:

> Dove nascesti
> non è lieve il saper: credo all' Erinni
> nota ogni reggia: eterno fato unisce
> delitti e re ([3]).

Poscia:

> È dolce
> punir tiranni:

soggiunge, quando intende che ad un tiranno sta Polinice per mover guerra. — I re non hanno patria; è proprio dei re l'essere avidissimi di vendetta, il ferocissimamente odiare — osserva più sotto, ragionando col medesimo ([4]). Altrove Poli-

---

([1]) Atto I, scena 2ª.
([2]) Ivi.
([3]) Atto I, scena 3ª.
([4]) Ivi.

nice così riassume la battaglia che nel suo animo si combatte tra il dovere e il delitto:

> Oh Dio! fratello e sposo
> per pochi istanti io sono, e dentro il core
> sempre io mi sento re ([1]).

Ed Antigone con lui parlando, poco dopo ribadisce che « ai re sono ignoti i dolci affetti » ([2]).

Agli orrori del despotismo contrappone inoltre uno splendido modello di pietà e giustizia e civile virtù in Teseo, che spontaneamente alle leggi ed al voler del popolo aveva appoggiata e sottomessa l'ereditata aurorità regale. Belli sono i versi ne' quali a Polinice descrive la condizione che a sè ha fatta ed alla sua patria:

> Se Tebe ha servi,
> Atene ha cittadini. Io qui non sono
> che nelle pugne il duce, a sacre leggi
> e custode e soggetto, a tutti uguale,
> tranne sol nella gloria, e, quando i figli
> la patria chiami, ad ubbidirla il primo ([3]).

Commovente è la preghiera che indirizza a Nettuno, perchè Atene resti libera sempre come i flutti del mare che a quel Dio appartiene ([4]).

([1]) Atto V, scena 3ª.
([2]) Ivi.
([3]) Atto II, scena 8ª.
([4]) Atto II, scena 9ª.

Delle Erinni deve tremare anche chi sottopose la sua patria a straniero dominio: ed una delle abbominevoli scelleratezze di Polinice è il guidare armi straniere contro Tebe. Ma il Niccolini pone in bocca al gran Sacerdote, della straniera dominazione una condanna anche più esplicita ed acerba. Risponde a Polinice, che gli ha manifestato il suo empio disegno:

> Infami pugne! Ah questa terra, o Numi,
> abbia colpe, terror, mille tiranni,
> ma stranieri non mai! (¹)

Così sotto gl'invogli dell'antica favola e degli ellenici fantasmi s'agita irrequieto e maturo l'animo del Niccolini cittadino ed uomo: e l'*Edipo nel bosco delle Eumenidi* si può considerare come un preludio alle posteriori grandi tragédie storiche nazionali.

Ripeto che il Niccolini fu acuto ed abile, e grande effettivamente fu anche il successo: ma è palese che il dramma puro e la poesia ci hanno immensamente scapitato. Ed invero, una trama troppo artificiosa è stata sostituita a quello spettacolo solenne e semplice d'immane sventura, e troppo profondamente è violata la naturale verità degli eventi; e la tentata spiegazione dell'enimma, coll'escludere la cieca fatalità implacabile, distrugge l'impressione di cupo arcano terrore indicibile,— tanto più schiudendosi un valico alla speranza. S'aggiunga,

(¹) Atto I, scena 3ª.

e qualche parte forse anche v'ha avuta la fondamentale alterazione nell'ordito, che il nostro al greco è inoltre restato di gran lunga inferiore nell'interpretazione e sviluppo de' caratteri. Li ha voluti ammodernare; e non è riuscito che a sfigurarli la maggior parte, e sciuparli. Quell' antico Edipo, nel colmo delle sciagure cosi sovranamente austero ed incrollabile e co' malvagi figli irremovibilmente terribile, nella nuova tragedia non lo è rimasto che a parole, di cui anche troppo abbonda: così, troppo si dà cura degli affanni altrui, giunge fino al punto di desiderare che nell'empia zuffa che prevede tra i due figli le loro spade passino prima traverso il suo petto — perchè — dice — maggiore divenga la loro colpa – ossia, con manifesto accento di disperato compianto; e infine poi, dopo lungo imprecare, a Polinice perdona e ciò, come appare subito da' fatti, inopportunamente. Del pari, contrariamente a quello che converrebbe alla gravità d'un padre, tanto più di solida tempra, troppo dà a divedere ad Antigone la sua tenerezza e commozione. Troppo pure si lamenta de' suoi mali; ed infiacchimento e non acconcio rilassamento provano anche la sua curiosità d'investigarne le ragioni e l'incurvarsi che fa davanti il gran Sacerdote. Impressione anche più triste fa il vederlo in preda ai rinascenti rimorsi e lasciarsi soverchio turbare da vecchie rimembranze e penose fantasie. Anche la morte, benchè se ne dichiari bramoso, pare gli dia però preoccupazione non lieve: siamo ben lontani ad ogni modo da

quella serenità colla quale presso Sofocle va pel bosco a tentoni in cerca del luogo dove essa dee coglierlo: al qual proposito voglio anche aggiungere che trovato rumoroso, ma non adatto, è il percotimento del fulmine. N' ha insomma fatto un Edipo cristiano; cosa che a molti potè sembrare, e sembrerà forse ancora, assai garbata: ma che invece si rivela inetta e nauseabonda a chiunque d' arte sanamente giudica e di comprendere è capace la robusta superiorità della paganesca fibra. Sofocle ci presenta Edipo, nel principio della tragedia, con queste parole:

> Figlia di cieco vecchio, a qual contrada,
> o fra qual gente, Antigone, venimmo?
> Chi di qualche ristoro oggi l'errante
> Edippo sovverrà, che poco chiede,
> e men del poco ottien pur anco? E pago
> di ciò son io: chè pago esser di tutto
> m' insegnàr le sciagure, e l'età molta,
> e l'alto core [1].

Il Niccolini lo pone in scena, al cominciare, come s'è già avvertito, del secondo atto, colle seguenti:

> O guida al cieco genitore, o luce
> alle tenebre mie, di padre il nome
> dolce ad Edippo fai: per te sostiene
> ei la sua notte che lo cinge. Oh! dove
> stanche dagli anni e dal cammin le membra
> adagerò? dove giungemmo?

---

[1] Traduzione del BELLOTTI.

Si noti come l'uno e l'altro ce lo mostrino subito, il primo graniticamente fiero, il secondo piuttosto sentimentaluzzo, quale poi per tutto il componimento lo manterranno. Leziosina anzi che no, nella sua facile espansione, ci ha reso anche quell'Antigone presso il greco così seriamente ed intimamente, nella sua taciturnità, soave ed affettuosa. Polinice è teatralmente declamatore. Il meglio riuscito è Teseo, forse perchè, oltre all'esprimervi l'autore il suo ideale politico, leggiermente ha potuto anche cavarne una figura di medievale cavaliere.

Sofocle vince similmente d'assai nella naturalezza e vivezza del dialogo e nell'arte di risolvere le situazioni. Si confrontino, ad esempio, quel tratto del nostro nel quale Edipo è riconosciuto da un Sacerdote delle Eumenidi ed il corrispondente di Sofocle nel quale si scopre invece innanzi al coro de' vecchi di Colono [1]. Potrei scendere a cento finezze. Così, ciò che il Niccolini non ha curato o saputo, Sofocle ha in Edipo ritratto a maraviglia l'uso e fare d'un cieco. Si mettano a riscontro anche le rispettive rappresentazioni del bosco. Nel greco, così ad Edipo Antigone lo tratteggia:

> Sacro par questo suol, di lauri e viti
> e d'ulivi selvoso ; e dolce canto
> fan di molti usignoli entro la frasca.

[1] Niccolini, atto II, scena 4ª; Sofocle, il primo *epeisodion*.

Un'altra pennellata aggiunge il coro:

> In quella
> non t'avanzar tacita valle erbosa,
> ove d'acqua un cratere si raguna
> mista a liquido mele.

Son tócchi verissimi, degni di chi più volte lo doveva aver visitato (si ricordi che Sofocle era appunto di Colono Equestre); e grande v'è il sentimento della natura. Presso il Niccolini così, sempre Antigone, lo delinea:

> Io veggo
> qui cipressi ferali, orride rupi,
> che il folgor percotea ([1]).

È figurazione improntata a rettorica ostentazione e frugoniana gonfiezza.

Tuttavia, in sè considerata, questa tragedia è assai buona. Sottile è, come vedemmo, il congegno dell'azione. V'è ricchezza d'immagini e forti sentenze, fuoco, molto movimento e varietà. Anche il verso, sempre vibrato e sonoro, qui è meglio del solito nutrito di pensiero. Delle sue tragedie mitologiche è infallibilmente la migliore.

Una cosa notevole in questo componimento è l'introduzione che il Niccolini v'ha tentata d'una specie di coro. È un coro formato dal gran Sacer-

---

([1]) Atto II, scena 1ª.

dote co' suoi ministri e addetti; e oltre al comparire, come s'è visto, nel primo atto, ritorna in iscena nel quarto, dove si suddivide in due semicori, uno d' uomini e uno di donne, ciascuno dei quali canta una breve serie di liriche strofette: descrivendo, all'intento d'alleviare l'estrema angoscia d'Edipo, al quale Creonte ha rapita la figlia, di fantasia la battaglia quale secondo verisimiglianza doveva svolgersi proprio allora tra i soldati tebani e quelli ateniesi con Teseo, e facendo voti ed esprimendo presagi di vittoria. Simil coro si diversifica quanto alla forma dall'antico de' Greci, non essendo stabile, ma in parte lo restituisce pel significato. Anche i sacerdoti del Niccolini, come i vecchioni di Sofocle, impersonano la retta coscienza umana e compiono, secondo i casi, l'ufficio di maestri, censori e consolatori. Il coro vedremo rifar capolino presso il nostro autore in più altre tragedie posteriori.

Terminerò osservando che moderne tragiche composizioni nelle quali gli spiriti dell'*Edipo Coloneo* siano in tutto od in parte riprodotti od emulati le abbiamo: e sono precisamente, il *Re Lear* dello Shakespeare e la *Morte d'Adamo* del Klopstok.

In cotal guisa il Niccolini non risuscitava l'antica anima greca immediatamente, ma le creazioni de' greci tragici faceva passare per la trafila della scuola francese e della neo-italiana, che della seconda era figlia ed ancella.

CAPITOLO III.

Due tragedie ricavate da modelli inglesi: la " Matilde „ e la " Beatrice Cenci „.

Accanto al greco, il teatro più originale e splendido è l'inglese. Questi due teatri vennero nel secolo decimonono a farsi per tutta Europa, a così dire, concorrenza nella moltitudine degli ammiratori ed imitatori. Anche il nostro Niccolini, educato al culto esclusivo del primo, dovette a mano a mano accorgersi della straordinaria importanza che aveva pur l'altro; e da esso attinse non poco nelle sue produzioni posteriori. E nei capitoli che seguiranno al presente, non tralascerò i riscontri più notevoli; e sopra, trattando del suo atteggiamento di fronte alla questione romantica, s'è notato l'influsso che ne risentì rispetto ai suoi criterî d'arte in genere.

Per ora mi limito all'esame particolare di due lavori, che da originali inglesi, si può dire, parafrasò; dei quali uno anzi quasi tradusse: essendo questo un buon principio per ispianarci la via ad

intendere come quella mirabile poesia sentisse e sapesse, acconciamente o disadattamente, emulare.

Sono essi la *Matilde* e la *Beatrice Cenci*. Queste due tragedie uscirono dalla sua penna a circa venti anni di distanza l'una dall'altra: la prima, quando fervendo la contesa romantica egli s' ostinava a mantenersi pertinacemente classico; la seconda, dopo la *Rosmonda d' Inghilterra*, che, come s'è visto, fu la prima sua tragedia sinceramente romantica. La prima fu ideata nel '15, recitata e stampata nel '25: l'altra il 12 ottobre del '38 la stava già ruminando, e l'aveva già letta ad una compagnia di comici il 10 giugno del '40, benchè non venisse però stampata che nel '44. Ci vien così anche pôrta occasione di considerare il fenomeno della sua conversione romantica sotto un novello aspetto.

*
* *

La *Matilde* è un rifacimento del *Douglas* dello scozzese poeta John Home: vissuto dal 1724 al 1808, autore anche d'altre tragedie [1] e d'una storia della romanzesca spedizione de' Giacobiti nel 1745 — quella famosa celebrata nel *Waverley* di Walter Scott e durante la quale, giovane poco più che ventenne, aveva

---

[1] Tra queste si novera un *Agide*, del 1758. L' ha mai udito l' Alfieri rappresentare in Inghilterra, e se n'è per caso giovato nella composizione del suo?

combattuto contro gli Stuardi —; già ministro presbiteriano e cacciatone appunto pel detto componimento, ch'era stato rappresentato ad Edimburgo nel 1756 ed aveva scandalizzato i suoi confratelli come argomento d'aspirazione a mondana gloria; poscia protetto del principe di Galles e soccorritore alla sua volta in danaro del Macpherson; ed infine investito d'una carica amministrativa. Il *Douglas* restò sempre il capolavoro dell'Home; ed è tragedia che col nostro teatro ha anche altre attinenze; benchè in Italia sia oggi, se non mi sbaglio, affatto dimenticata. Prego perciò il lettore a non infastidirsi se sarò piuttosto largo nell'esporne il contenuto e minuzioso nel condurre il raffronto: tanto più che avremo così campo di studiare dell'arte del Niccolini certi lati, riprovevoli o commendevoli non importa, pel conoscimento dei quali per avventura nessun altro suo lavoro ci offre così opportuna occasione.

Chi fu Douglas? In un prologo composto per la rappresentazione d'Edimburgo l'autore così si esprimeva: « Eccolo l'eroe della nostra terra nativa, nome magnificato per tutto il mondo, nome che fa riscuotere il prode come lo squillo della tromba guerresca » [1]. E più diffusamente in un altro per

[1] Questo prologo non ho potuto leggere che in una traduzione francese, dalla quale l'ho qui ritradotto. Vedi *Théâtres étrangers*. Paris. 1822. vol. XV. dov'è voltata tutta la tragedia.

la rappresentazione di Londra del 1784 (reco prima il testo inglese):

In ancient times, when Britain's trade was arms,
and the lov'd music of her youth, alarms!
a god-like race sustain'd fair England's fame:
who has not heard of gallant Percy's name?
Ay, and of Douglas? Such illustrious foes
in rival Rome and Carthage never rose!
From age to age bright shone the british fire,
and every hero was a hero's sire.
When powerful fate decreed one warrior's doom,
up sprung the phoenix from his parent's tomb.
But whilst those generous rivals fought and fell,
those generous rivals lov'd each other well:
tho' many a bloody field was lost and won,
nothing in hate, in honour all was done.
When Percy wrong'd defy'd his prince or peers,
fast came the Douglas with his scottish spears;
and, when proud Douglas made his king his foe,
for Douglas, Percy lent his english bow.... [1].

[Ne' tempi antichi, quando il mestiere della Bretagna erano l'armi, e il grido « all'armi! » l'armonia prediletta da' suoi giovani, una schiatta d'uguali a Dii sostenne la bella rinomanza dell'Inghilterra. Chi non ha inteso il nome del prode Percy? Ohimè, e di Douglas? Simili illustri nimici non mai sorsero nelle rivali Roma e Cartagine!

[1] Vedi *Bell's British Theatre*..., London, MDCCLXXX. Il ventesimo volume termina col *Douglas* dell'Home, stampato nel 1784.

D' età in età si tramandò sfavillante di sempre nuovo sfolgorìo il fuoco del britannico valore, ed ogni eroe era padre d'un eroe. Quando l'onnipossente fato decretava la morte d'un guerriero, la fenice su rispuntava dalla tomba del suo genitore. Ma que' generosi rivali, mentre pugnavano e perivano, scambievolmente pure s' amavano: benchè molti combattimenti s'alternassero sanguinosi con mutue sconfitte e vittorie, nulla per odio, tutto fu fatto per l' onore. Quando Percy oltraggiato sfidava il suo principe od i suoi pari, subito accorreva il Douglas colle sue cuspidi di Scozia; e quando l' orgoglioso Douglas si fece nimico il suo re, per Douglas, Percy incurvò il suo arco inglese].

Cacciati in esiglio, batterono l' uno alla porta dell' altro. — È un Douglas — conchiude l' autore — che dimanda stanotte la vostra protezione: questa storia spera di trovare ciascun petto inglese benevolo come quello del nobile Percy —.

Era adunque una intera discendenza d'eroi che portava nelle antiche memorie della Scozia il nome Douglas. E certo, d' un rampollo di questa famiglia, vivamente dovevano interessarsi i contemporanei dell'Home, delle patrie epiche tradizioni ancor tutti imbevuti.

Ai tempi a' quali questa tragedia ci trasporta, come molte altre famiglie, così feroce odio menava a contesa quella appunto dei Douglas e la rivale dei Malcolm. Ciò nonostante era in una battaglia accaduto che ad un giovane Douglas un giovane

Malcolm salvasse la vita, e che gli stessi in seguito rimanessero stretti da occulta amicizia. Per il che, avendo il secondo una sorella di gran bellezza, il Douglas aveva potuto sotto falso nome recarsi coll'amico in Belarmo, signoria dei Malcolm, per vederla: dove, l'uno dell'altra fortemente invaghitisi, l'aveva quindi, alla presenza dell'amico e d'un sacerdote, occultamente sposata. Tutti e tre poscia, i due amici ed il sacerdote, erano periti in una guerra. Matilde, così si chiamava la donna, avrebbe, vinta dall'acerbità del dolore, voluto uccidersi, ma era stata trattenuta dall'essere, in seguito alle infelici nozze, rimasta incinta. Ciò la poneva in gravissimo imbarazzo, nessuno essendo sopravvissuto che potesse attestare la sua gravidanza procedere da connubio legittimo; e d' altra parte odiando il vecchio Malcolm, il padre suo, i Douglas così ostinatamente, che, essendo venuto a conoscenza dell'inganno e del vero essere di quel forestiero già in casa sua ospitato, aveva colla spada in pugno alla fanciulla fatto giurare come essa non avrebbe mai acconsentito a divenire d'un Douglas consorte: di modo che, se egli avesse avuto fiato della cosa, la poveretta doveva bene attendersi qualunque maltrattamento. Riuscita infine tuttavia, senza che alcuno di nulla s'accorgesse, felicemente a sgravarsi, aveva consegnato, affinchè lo nascondesse presso una sua sorella, il neonato, ch'era un maschio, ad una sua fidata nutrice; la quale però partita, non s'era nè di lei nè del bambino più avuta notizia. Matilde aveva così

ogni ragione di credere che anche il figlio fosse perito, poichè colei aveva dovuto traversare di notte il fiume Carron, ingrossato dalle acque, durante una burrasca: perciò desolatissima s'era chiusa in lutto perpetuo, e l'urtava tutto quanto avesse aspetto di giocondità, ciò, ad istornare i sospetti, attribuendo ad amarezza della perdita dell'unico fratello. Nè era certo sua intenzione passare a nuove nozze, aveva anzi respinte le proposte di molti giovani lord: ma dopo il tentativo d'alcuno di rapirla, le era finalmente toccato di cedere alle istanze del padre, paventoso di sciagure, col maritarsi, conformemente alla propria scelta, al valoroso lord Randolfo. Il quale poscia, morto il vecchio Malcolm e restando dei beni di questo Matilde unica erede, era passato con essa ad abitare l'antico castello di quella famiglia; conducendo seco anche un suo cugino Glevalvone, che alla sua volta aveva designato proprio erede, perchè da Matilde non aveva figli. A questo punto sono le cose e sono passati sette anni dopo quel come imposto matrimonio, quando si svolgono i casi che propriamente della tragedia costituiscono l'azione.

È mattino; e precisamente del giorno anniversario della morte del giovane Douglas, primo sposo di Matilde: e questa, scesa nel cortile del castello, romantico cortile, attorniato da boschi di querce e betulle, sfoga, nell'affollamento delle rimembranze, alle piante rivolgendosi, in un miserevole soliloquio il rincrudente affanno. Sopravviene Randolfo, che

sorprendendola anche più rattristata del consueto, dolcemente la rimprovera, rammaricandosi della prova che essa così gli fornisce di corrispondere ben freddamente al suo caldo amore: piglia quindi da lei congedo, dovendo per qualche tempo assentarsi. I Danesi, quegli eterni pirati, erano, del solito anche più numerosi, sbarcati sulle coste della Scozia, ed egli doveva cogli altri baroni accorrere a respingerli. Partito Randolfo, entra Anna, l'ancella confidente. Fino allora Matilde non aveva con creatura umana fatto cenno della vera storia de' suoi guai: ora è così commossa che basta un' involontaria allusione d'Anna alla radice genuina degli stessi perchè si determini a versarla tutta: le parole d'Anna son queste: « Io sono certa, dopo che morte primieramente fece preda dell'uomo, che non mai sorella pianse tanto un fratello. Qual sarebbe stata la vostra afflizione, se nella prima giovinezza aveste perduto il marito del vostro cuore? » ([1]). Dopo di che le due donne s'allontanano per l'appressarsi di Glenalvone, il punto nero di Matilde in quel castello: e n'aveva ben giusto motivo, come possiamo afferrare dalle importanti cose che questi, rimasto solo, ci palesa in un suo monologo. È di quella innamorato, fu egli che tentò rapirla al pa-

([1]) But sure I am, since death first prey'd on man,
never did sister thus a brother mourn.
What had your sorrows been if you had lost
in early youth, the husband of your heart!

dre, pur recentemente le ha fatta un' inutile dichiarazione d' amore: ora finalmente ha preparata al cugino un' insidia, per la quale spera venga tra pochi istanti tolto di mezzo e di rimanere egli padrone del castello e della donna. Ma neppur questa volta la fortuna gli arride.

Ed invero alquanto più tardi (e con questo l' Home dà principio all' atto secondo) Matilde ed Anna sono da un forte romore tratte nel cortile, dov' entra tosto uno sconosciuto, con faccia sbigottita, e dietro a lui famigli del castello, quindi colle spade sguainate lord Randolfo con un giovine, pure sconosciuto. Il primo era un servo, che aveva tentato di fuggire a quest' ultimo. Lord Randolfo allora narra ch' era di ritorno, scampato, come per miracolo, da un' imboscata: poichè mentre, incamminato al campo, scendeva, tra i boschi, alla valle vicina, erano sbucati quattro uomini armati e l' avevano assalito e sarebbe anche venuto lor fatto d' ucciderlo, se in tempo sopravvenuto parte non li avesse quel nuovo giovine stramazzati morti a terra, parte messi in fuga. Matilde è più che mai intenerita ed agitata, e si fa da questo raccontar sue novelle. Si chiamava Norvalo. Suo padre, ch' era un pastore, gli faceva guardare la greggia sui monti Grampiens. Ma egli: essendosi impadronito, in una zuffa, assieme ad altri pastori, con una banda di ladroni, ch' erano venuti per far rapina tra i suoi monti, dell' armatura del loro capo, che aveva con una sua freccia ucciso; ed

avendo da un vecchio eremita, che colassù s'era ritratto a menar vita penitente, per avere, senza conoscerlo, in un duello spento un suo fratello carnale, e che da giovane aveva combattuto in Terra santa, sentito parlar di guerre e ricevuto qualche militare istruzione: cupido di gloria, era fuggito dalla paterna casa per pigliar parte alla spedizione contro i Danesi che aveva saputo essere arrivati sulle foci del Carron; ed era anch'egli avviato al campo, quando aveva avuta la sorte d'incontrarsi in quell'avventura. L'ingenua narrazione accresce la benevolenza e commozione di lord Randolfo e della lady, dei quali l'uno lo nomina il primo de' suoi uomini ed alza al grado appunto di Glenalvone, l'altra lo sceglie a suo cavaliere: lord Randolfo quindi esce con lui per condurlo al campo egli stesso e mostrargli il fiore dei guerrieri della terra. Così Matilde, rimasta sola con Anna, scatta in uno scoppio di lacrime, rammenta il suo perduto Douglas, e rammenta il piccino toltole dal fiume Carron, che allora appunto avrebbe potuto aver l'età, la statura ed il sembiante di Norvalo: per consolarsi, questo si darà a proteggere. Entra di nuovo Glenalvone; e la lady, prima d'allontanarsi, non può trattenersi dal comandargli, sotto pena d'incorrere nello sdegno di lei medesima, che abbia rispetto dello straniero e badi di non far macchinazioni per metterlo a lord Randolfo in cattiva vista. Era un aggiunger legna al fuoco. Glenalvone ha ora due forti motivi per odiar Norvalo, lo sventamento dell'agguato da lui teso a

lord Randolfo e l'esserne, così argomenta, Matilde divenuta vaga: in buon punto s'è rotto col servo: vedrà di comprar costui.

Più tardi, siamo sempre nel cortile (qui incomincia l'atto terzo), entrano famigli legato conducendo un vecchio; e ad Anna, che sopraggiunge, narrano averlo veduto aggirarsi pel bosco dove il loro signore era incappato in quegli assassini, con aria smarrita, e che afferratolo e frugatogli addosso gli avevano trovato de' gioielli, de' quali certo doveva avere spogliato qualcuno: che perciò, come fortemente sospetto, avevano stimato opportuno di trattarlo a quel modo. Anna, tra i gioielli, nota un cuore in tutto simile a quello appartenente allo stemma dei Douglas, e va a mostrarlo alla padrona. Matilde accorre subito in preda alla più viva ansia e turbazione, e fatti scostare i famigli ed interrogato il prigioniero, ode questa storia. Era stato un tempo fittaiuolo del vecchio Malcolm, ma dai ministri di questo era stato poscia cacciato. Datosi alla pesca, e dimorando sulle rive del Carron, aveva una notte di pioggia e vento salvato dalle onde un bambino giacente in una culla assieme appunto ad una provvisione d'oro e gioielli: per il che arricchito, ad evitar chiacchiere e persecuzioni, era colla moglie passato ad abitare in altro paese, dove, attendendo alla pastorizia, s'era fino allora goduta la nuova fortuna ed aveva allevato il bambino come figliuol suo: se non che questo era da alcuni giorni fuggito, tratto da un improvviso amore dell'armi;

laonde s'era messo sulle sue tracce per restituirgli que' gioielli e dargli così modo di farsi conoscere da' proprî veri parenti, se mai fossero ancora al mondo. Si chiamava — come già quel giovane — Norvalo e questo stesso nome aveva imposto al figlio. Matilde ha ora ben ragione di cacciare alfine ogni ombra della lunga inveterata tristezza e doglia e abbandonarsi alla festa e gioia più profonda e viva: il suo figlioletto tanto pianto, il rampollo del nobile, adorato, sventurato Douglas vive dunque ancora e l' ha ritrovato in quel giovane Norvalo d'aspetto così soave, di spiriti così generosi. E possiamo esser certi, anche senza che di ciò ci dica nulla, che le è córso subito al pensiero d' invitarlo ad un occulto appuntamento: occulto, s'intende, poichè bisognava proceder cauti essendo che, oltre alle sempre temibili insidie di Glenalvone, lo stesso lord Randolfo, per quanto di retto sentire, non avrebbe tuttavia molto volentieri veduto, per un figlio che a Matilde era nato d'un precedente matrimonio, scapparsi di mano la ricca eredità dei Malcolm. Pel momento Matilde si limita a far liberare, come non colpevole, il pastore, che manda presso un vecchio servo della famiglia Malcolm, coll'ordine di tenersi pronto per presentarsi nuovamente, all'occasione; ed a spander parte dell'eccessiva emozione nel fido seno d' Anna. Ma Glenalvone sta sempre all'erta. Ed eccolo entrare offerendosi alla lady, per l' imminente pugna, sollecito custode e soccorritore del nuovo guerriero. Ma ciò fa per accertarsi anche

meglio, dalla sua visibile compiacenza, del suo strano interessamento, ch'egli interpreta qual sentimento amoroso, per lo stesso; ed uscite le due donne, ci svela in un monologo che ha già comprato il servo di Norvalo e che s'adoprerà a soffiar la gelosia nell'animo di lord Randolfo. Curioso questo disertarsi per tre successive volte del cortile, con una breve sinistra apparizione di Glenalvone: come del genio del male, che, dovunque passa, lascia solitudine e ruine.

Ma ecco si ripopola (siamo al quart'atto) col rientrare, prima di lord Randolfo e della lady, quindi di Glenalvone e Norvalo, che ragionano, prima i due coniugi, poi tutti e quattro, della sovrastante guerra e gravissima invasione: quando s'ode di fuori, poco lontano, un suon di fanfare; ed un uffiziale annunzia il passaggio delle schiere di John de Lorn. Lord Randolfo e Glenalvone escono subito a salutarlo e Matilde inaspettatamente resta sola col suo, non più Norvalo, ma figlio Douglas. Questi dunque apprende che non è già figlio d'un pastore, ma d'un nobilissimo barone, d'un Douglas, del minor fratello di quel Douglas che poco prima aveva ammirato al campo folgorar nell'armi; e che sua madre era appunto la donna che gli parlava. Gli sfoghi sono ardenti, ma brevi; per non essere sorpresi a farsi confidenze dal repentino ritornare degli altri due: Matilde perciò l'avverte di non mancare all'appuntamento indicatogli in un biglietto ch'essa nella fretta, e non prevedendo quell'incontro, aveva già per lui consegnato

al suo servo: dopo di che Norvalo esce. La meschina non sapeva che quel servo, che, come noi già abbiamo veduto, s'era venduto a Glenalvone, a questo aveva recapitato il biglietto e Glenalvone in quel momento lo faceva leggere a lord Randolfo. Nel quale cresce il sospetto e quindi anche la già nata gelosia per la confusione che, rientrando col cugino, possono notare sul volto di Matilde, che incontanente s'allontana. Conseguentemente deliberano di assistere occulti al fissato colloquio, che doveva aver luogo la seguente notte nel parco i cui alberi dal cortile si miravano foscheggiare, tra gli stessi nascondendosi. Intanto Glenalvone pensa nuova malizia: lord Randolfo si scosti alquanto; l'amore d'alta gentildonna rende burbanzoso uomo d'oscuri natali; egli di ciò su Norvalo, appena tornato, farà esperienza rinfacciandogli la sua vil condizione; se questi se n'adonterà e perderà le staffe il tradimento è sicuro. E la prova riesce a maraviglia, tanto che Norvalo mette mano alla spada, e l'iniquo l'avrebbe pagata cara, se non era il pronto intervento del testimone di tutto lord Randolfo.

Finalmente è notte e siamo nel parco (l'atto quinto). Il sussurrar delle frondi ed il mite piovere su tutte le cose della bianca luce lunare mettono sulla bocca del Douglas, ch'è il primo ad entrare, un soliloquio pieno di tenera poesia. Compare il vecchio Norvalo che, caduto sulle ginocchia, lo prega a perdonargli se ignorando l'alta sua condizione non l'ha negli anni assieme scorsi trattato come sarebbe

convenuto ed a ricordarsi ancora di lui: quindi l'avverte a stare in guardia, poichè di lì poco lontano ha notato lord Randolfo e Glenalvone che sommessamente favellavano facendo ora il suo nome ora quel di Matilde. Così turbato è il piacere anche del secondo suo abboccamento colla ritrovata madre, che lo consiglia a fuggire al campo presso lord Douglas, ch'era adunque suo zio: poi l'abbraccia e si dividono. Esce allora dal nascondiglio lord Randolfo, che, ignorando di quelle dimostrazioni segrete d'affetto la vera ragione, non può aver del tradimento più alcun dubbio; e s'azzuffa col Douglas: e dietro gli vien Glenalvone, che disegna di spegnerli l'uno e l'altro, e subito colpisce il giovane, trattenuto, alla schiena: ma il Douglas al primo toglie la spada, il secondo stende morto. Se non che attossicata era la punta del ferro di Glenalvone; di modo che presentatosi alla madre accorsa affannosamente, il Douglas, con due spade come vincitore, improvsamente impallidisce, cade e spira tra le sue braccia. Segue allora un viluppo straziante, poichè lord Randolfo, che s'è accorto dell'errore, s'appressa travagliatissimo, Matilde si dà a corsa disperata, il vecchio Norvalo ritornato si strappa i bianchi capegli, infine entra Anna ad annunziare che la padrona s'è buttata da un precipizio. Lord Randolfo allora parte pel campo, giurando che in battaglia procurerà d'incontrar la morte.

Il lettore avrà notato la stretta somiglianza di questa storia con quella svolta nelle tre *Meropi*: e

la figura del Douglas, una specie d'Egisto, trarre origine dal teatro italiano ed esser Matilde una seconda Merope già rilevò nell'*Antologia* [1] il Montani: ed invero tanto la tragedia del Maffei (1713) come quella del Voltaire (1743), l'Home le avrà certo conosciute. Ma v'ha ad ogni modo contaminati anche altri elementi: la trama, ad esempio, di Glenalvone e le tristi conseguenze della troppo precipitosa gelosia fanno pensare all'*Otello* ed alla *Zaira* (1732). Il pericolo poi córso nell'onde dal neonato Douglas e la sua educazione pastorale ricordano le analoghe avventure di Mirtillo nel *Pastor fido*, che anche fuori d'Italia aveva avuta una straordinaria diffusione.

Il primo germe però della storia precisamente trattata dall'Home od almeno un pretesto all'acclimazione scozzese degli enumerati elementi, sembra sia stata, e l'affermano i critici britanni, una scozzese ballata, che possiamo leggere nella raccolta del Percy, quella del *Gil Morrice* (il piccolo Maurizio). Si parla in essa [2] d'un giovane leggiadrissimo, che soggiornava in un verde bosco. Egli manda il fanciullo Willie al castello del fiero barone lord Barnard, ad invitare la consorte dello stesso, una

---

[1] Del 1826. Alla storia di Merope pensa anche l'autore della sopra ricordata versione francese. Vedi l'interessante premessavi *Notice sur Douglas*.

[2] PERCY, *Reliques of ancient english poetry*, London, 1767. Vedi vol. III, lib. I, XVIII.

gaia lady, perchè si rechi al bosco a ritrovarlo. Willie ha prima a questa commissione opposto un po' di resistenza, presentendo, per la ferocia di Barnard, che potrebbe riuscir funesta: è quindi con lirica vivacità descritta la sua andata, poscia, con drammatica finezza, l'esposizione del suo messaggio. La lady di lord Barnard vorrebbe — questi era presente — costringere, accennando, il garzone a tacere e rifiuta d'andare: accetterebbe la nutrice (una punta comica) ma non è la persona voluta. Il barone allora decide di partire egli stesso, per vedere Gil Morrice. E trovatolo che cantava nel verde bosco e vieppiù infiammata la sua gelosia, che già s'era subito in lui sviluppata in udire il messaggio di Willie, dall'aspetto di quella straordinaria giovanile avvenenza — “ La più bella parte del mio corpo „ — gli dice — “ è più nera del tuo calcagno „ —, gli recide la testa, che infitta su d'una lancia è data a portare al più spregevole uomo di tutto il suo seguito. La testa di Gil Morrice, come pure il mutilo tronco, sono recati al castello. Con molta vivezza è quindi descritta la disperazione della lady, dalle cui parole intendiamo — e già l'avevamo arguito dal canto del giovane — come di Gil Morrice essa fosse la madre e come già l'avesse *con molto peccato e vergogna,* così s'esprime il testo, partorito nella casa paterna e quindi sotto gravosa pioggia portato al verde bosco, dove poscia l'aveva occultamente allevato.

Nella prima strofa questa lady è caratterizzata

come colei *che visse sulle sponde del Carron*. Ad ogni modo in questa ballata manifestamente si contiene il primo germe degli occulti casi di Matilde avanti il suo matrimonio con lord Randolfo, come pure un embrione dalla finale tragica scena — che è poi il vero nucleo della tragedia —, presso l' Home, del bosco. Il Percy in fine annota: « La precedente ballata è detto aver fornito la trama alla tragedia di Douglas ».

Anche per altra guisa nondimeno il *Douglas* si collega ai nostri teatri, ossia al teatro italo-franco, ed è che è modellato su schema classicista. Effettivamente, l'azione si svolge in un periodo più breve di quello di ventiquattr' ore; la scena solo nell' atto quinto è spostata dal cortile, ma è poi nel bosco attiguo, traslocazione che, come può rilevarsi da quanto s' è osservato altrove, non importa punto violazione della nota regola; esiguo è il numero de' personaggi; nessuna mescolanza v' è di buffo col serio. Per quel che riguarda l' elocuzione, recherò la testimonianza del francese traduttore, dal quale sopra ho tolto quel brano del prologo d' Edimburgo, e che era un classicista puro sangue: « Le langage est constamment poétique, noble, et exempt de ce mélange d'enflure et de familiarité triviale qui dépare les plus belles pages de Shakespeare ». Nè si maravigli il lettore di questo fatto, essendo che chiunque conosce la storia della letteratura inglese sa come accanto alla corrente drammatica shakespeariana si disegnasse e per molto tempo soste-

nesse una corrente classicheggiante: così classiche furono le prime tragedie del Dryden, classiche teorie intorno al teatro sostenne Ben Johnson: vi fu anzi anche, sia detto di passaggio, chi, come William Maron nell'*Elfrida*, si modellò su greci schemi immediatamente.

I componimenti sopra ricordati, come anche la *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo che svolge una situazione in molte parti analoga, mostrano di quale magnifico sviluppo simil tema era suscettivo. E per verità l'Home lascia molto a desiderare così nell'invenzione e bontà ed acutezza degli espedienti, come nello studio de' caratteri e del procedere delle passioni e nella serietà e naturalezza di certi eventi e concomitanze. Restava però sempre una tragedia passabile e atta ad interessare, sia per l'intima lacrimevolezza de' casi, sia per la fedele rappresentazione dello scozzese paesaggio e dell'antica vita signorile, sia pel felice innesto dell'idillio nell'irrequietudine ed angoscia delle mene e sozzure cortigianesche, mentre ci occupa un lontano rombo di guerra. Specialmente poi doveva avvincere i compatriotti dell'autore, per l'evocazione de' loro eroi leggendari, per l'incorniciatura dell'azione in un'impresa contro i loro tradizionali nemici ed opportune ardenti espressioni di patria fede ed affetto. S'aggiunga che il dialogo è assai spontaneo, v'è sempre sincera, talora fine, analisi di sentimenti, belli sono i versi. Fatto sta che il successo fu lusinghiero così ad Edimburgo come poscia a Londra:

con lode in una sua lettera ne parlò il poeta Gray: e sulla sorte di lady Randolfo insomma si pianse.

Ed alla commozione d'una bella signora scozzese noi dobbiamo il rifacimento del Niccolini. Costei, che si chiamava miss Sofia, aveva perduto l'unico figlio: per il che avvenne che recitandosi in una società inglese in Firenze il *Douglas*, ne ricevette così viva impressione che svenne. Allora, siccome aveva fatta conoscenza del Niccolini, pregò questo a recarlo in versi italiani: il quale si mise subito all'opera. Ciò fu del 1815. Dieci anni dopo, lo stesso, in una lettera ad Angelica Palli, ricordava con grande affetto quella miss: « Povera *miss* Sofia! ella seguì nel sepolcro il figliolino, e ve la condusse l'etisia, malattia frequente in Inghilterra. Che angelica fisonomia! Oh se non avesse avuto marito, mi avrebbe fatto davvero perdere il giudizio! Allora avevo dieci anni di meno. Nonostante piango ogni volta che me ne ricordo » ([1]).

Il Niccolini del resto ci tiene a far capire che, a parte il desiderio di compiacere la povera signora, al nuovo lavoro non attese con grande slancio. Ciò si vede nella lettera alla Palli e si può anche, con un po' di fiuto, notare nella stessa dedica premessa alla tragedia. Scrive in quest'ultima: « Postomi, per amor vostro, a questo lavoro, io tosto m'accorsi che la diversità del gusto e dei costumi non consentiva di recarla sul nostro teatro; stimai quindi miglior

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 74.

consiglio di camminare sovente per altra via, non perdendo intieramente d'occhio la mia guida. A voi che conoscete i nostri tragici scrittori, sarà manifesto che io ho tentato di fare del *Douglas* una tragedia che per le immagini, per lo stile, per l'orditura, sortir possa sulle scene italiane quell' effetto che il dramma scozzese meritamente ottiene su quelle d'Inghilterra ». Alla Palli con minor ritegno dichiara che il dramma dell' Home non gli parve *gran cosa*, che a simil fatica unicamente si sottopose pei conforti della desolata signora, alle *cui bellezze*, osserva, *era grande ornamento il dolore;* e ribatte: « Ho fatte tante variazioni nel piano, nello stile, nelle situazioni, che ha perduto affatto la fisonomia inglese ». Forse la preoccupazione per l'esito gli faceva così parlare? O non comprese veramente la natura delle bellezze di questa tragedia e neppure vide quanto maggiori effetti, ritrattando con libertà lo stesso argomento, si potevano ottenere? Dall' esame delle mutazioni che introdusse potrà il lettore ricavare la risposta.

Sbarazziamoci subito d'una lieve modificazione manifestamente dovuta ad un eccesso di rigorismo classicista: anche nell'atto quinto mantiene la scena nel cortile. L'ho detta lieve, ma è altrettanto inopportuna, non essendo molto verisimile che Matilde, che voleva col figlio avere un segreto colloquio, l'invitasse nel cortile, dove così facilmente potevano venire scoperti, mentre tanto si prestava il circondante bosco o parco.

Un cambiamento poi che sembra dovesse mutar faccia a tutta l'azione è il trasportare che fa la sede degli avvenimenti di Scozia in Sicilia, sostituendo anche conseguentemente altri casati o nazioni, e nomi etnicamente più adatti. Perciò il castello dei Malcolm è diventato un castello di Monforte, Randolfo un Arrigo, Glenalvone un Ormondo, Anna un' Imelda, il vecchio Norvalo un Gualtiero, Norvalo-Douglas un Normano-Guelfo, i Danesi Francesi. Solo Matilde, ciò era troppo necessario, ha conservato l'antico nome. Eppure, mi affretto ad avvertirlo, la qualità tela ed ordine degli avvenimenti sono rimasti sostanzialmente gli stessi. N'è nato subito un notevole inconveniente, che all'azione cioè è venuto a mancare totalmente un puntello od addentellato storico o tradizionale qualsiasi. È chiaro che lo scopo del Niccolini è stato quello d'interessar più vivamente noi Italiani. Se non che prima che cittadini siamo uomini, e come tali siamo maggiormente solleciti di ciò che si riferisce ad altri esseri umani, anche della più lontana terra, ma che si credano di fatto esistiti, che di quello che a connazionali immaginarî. E ciò segnalatamente vale trattandosi della Scozia, che ha per noi una certa attrattiva fantastica cavalleresca, che agl' Italiani d'allora specialmente era stata resa famigliare dai romanzi di Walter Scott. Il Niccolini ha reso l'errore anche più grave non avendo cura di surrogare il paesaggio scozzese col paesaggio siciliano, limitandosi

invece per questa parte a levare ciò che nell'Home v'era di troppo particolare e preciso, mentre veniva al componimento dell'ultimo dal colorito locale tanta magìa.

Nella trattazione de' singoli personaggi, anzichè colmare, dove veramente era lacunoso, il testo, ha introdotte modificazioni che ai difetti aggiungono inconvenienti veri e storture.

Così, c'era tutto il personaggio di lord Randolfo da ricreare, personaggio che dovrebbe avere un' importanza di prim' ordine, mentre dall' Home, che pur tanto s' indugia in descrizioni d'avventure, è appena e superficialmente profilato. Ora, il Niccolini non ha pensato a dargli alcun maggiore sviluppo: si restringe a torgli la qualità di marito di Matilde. Volle forse per tal modo aggiungere un bel tratto alla figura di questa, facendola così costante e devota alla memoria del morto, da aver sempre resistito alle pressioni per nuove nozze? O volle spiegare come dopo quel primo, stimato perduto, non avesse più altri figli, senza fare in essa sospettare un difetto fisiologico? O gli parve la parte di proco non mai esaudito eppur sempre fedele, caldo d'amore e rispettoso, più convenevole e nobile di quella di consorte poco fortunato che gode la stima ma non l'affetto della compagna? Per qualunque di questi motivi si fosse indotto, avrebbe a ciò che è artificiosamente ideale sacrificato ciò che è tanto più umanamente consueto e vero e quindi commovente e profondo. Viceversa, a parte che

presso il Niccolini la stretta convivenza del suo Arrigo con Matilde ha una ragione meno stringente, benchè sia per altro giustificata, fingendo l'italiano che lo stesso padre di questa, Ruggiero principe di Monforte, morendo l'affidasse ad Arrigo al quale ricadeva il feudo: all'odio per Arrigo ed ai tentativi d'assassinarlo del suo Ormondo non resta più altro movente all'infuori del desiderio d'occuparne i possessi, che tuttavia poteva sperare d'ereditare e che assieme al congiunto anche allora si godeva; e non si capisce più perchè Matilde ci tenga tanto a tener nascosto che Normano-Guelfo è suo figlio; e neppur lo stesso Arrigo, che anche il Niccolini vuol presentarci come uomo di elevato carattere, ci fa più un' ottima figura, lasciandosi così dalla passione trasportare da spiare tutti i passi, e cercar d'uccidere il creduto favorito, d'una donna che infine era libera.

Forse si poteva anche far qualche cosa per Glenalvone, che presso l'Home non conosciamo se non da rapide comparse, benchè a dire il vero i traditori non sia male lasciarli lavorare nell'ombra. Ormondo, di cugino del signore del castello, è diventato suo nipote. Più convenientemente un cugino era capace di tanto astio e godeva presso lord Randolfo di tanto credito.

Gualtiero, che corrisponde al vecchio Norvalo dell'Home, prima che agricoltore, pescatore e pastore, era stato un valoroso soldato ed aveva combattuto sotto le insegne del vecchio principe Rug-

giero. Così può il Niccolini, come il Tasso al suo pastore presso il quale ripara Erminia, già cortigiano in Memfi, prestargli un più forbito parlare ed un più agghindato sentire, e risparmiare insieme l'episodietto dell'eremita e quello dell'invasione de' ladroni, avendo potuto così il giovinetto aver notizie d'arte militare in casa e quivi anche trovare un intero corredo di vecchie armi: benchè dell'ultima, a dire il vero, abbia conservata un'eco in un'invasione di Francesi, dei quali allo spento capo Normano toglie la spada. Ma così non ha fatto che levar particolari che, mentre nessun danno recavano all'economia dell'azione, ben servivano a ritrarre i tempi; e falsando il carattere del vecchio, ha tolto al componimento quel soffio di semplicità rusticale che ne costituiva uno de' principali pregi. Tralascia pure quella commovente scena della comparsa del vecchio Norvalo al Douglas prima del secondo suo abboccamento colla madre, simile incontro facendo invece brevemente alla sua Matilde riferire dal suo Guelfo; ed all'ultimo, quando Guelfo cade estinto, lo fa sì ricomparire, ma non più in quel pietoso atteggiamento di sincero pianto, bensì, assai inopportunamente, per esprimere il suo rimorso allora di non aver più per tempo al giovinetto rivelata la sua presumibile alta origine, e rimproverar poscia Matilde d'essersi uccisa.

Questa, a parte i mutati rapporti con Arrigo, ed Anna, il miserabile ripiego della solita seccante confidente, in Imelda, sono conservate in fondo

tali e quali. Manierato invece e leccatuzzo, nel suo malinteso studio ed affettazione d'una continua sostenutezza, ha in Guelfo fatto diventare quel Douglas che con tanta grazia e naturalezza ci attraeva e scoteva per quella singolar fioritura di sensi nobili e magnanimi su un fondo di silvestre semplicità e candore: ma saggi di tal corruzione non recherò che più sotto, toccando delle innovazioni stilistiche.

Questa tendenza del Niccolini a mantenersi in sussiego coll'altra affine di caricare, senza molta discrezione, le tinte, l'hanno, anche in certi particolari trovati od espedienti, sospinto a modificazioni che pure sono peggioramenti. Così, dove, presso l'Home, alla fine dell'atto terzo Glenalvone, per sincerarsi sui suoi sospetti riguardo ai sentimenti di Matilde per Norvalo, le promette d'essere nell'avvenire di questo l'amico e protettore, Ormondo la sorprende con un falso annunzio della morte dello stesso in battaglia. Non dico che la pensata dell'Home fosse molto sottile, ma era assai adatta; anche, sotto un aspetto, drammaticamente opportuna, poichè così veniva ad aggiungersi un'ultima stilla al mar di felicità e dolcezza in cui nuotava allora il cuor di quella donna, innanzi che pel subitaneo assalimento dei sopravvenienti guai lo stesso si tramutasse in altrettanto insopportabile amaro. All'opposto, era conveniente che Ormondo usasse un simil tratto verso la donna di cui ambiva l'amore? E non fu drammaticamente una

sconcezza soffocare subito quell'inaspettata rivelazione ed inondazione di letizia, prima ancora che il nuovo conforto si fosse, per così dire, propagato per tutte le vene e fibre della disgraziata — al qual proposito è anche da notare che il Niccolini ha pure abbreviato e mutilato lo sfogo coll'ancella — e, di rimbalzo, degli spettatori, e quando ancor forse non ne aveva fatta dileguare ogni ombra di titubanza? E s'addiceva poi a Matilde, che fino a cinque minuti prima aveva pianto il figliuol suo come senza speranza perduto, disperarsi del tutto se, dopo averlo per cinque minuti sognato vivo, le veniva ritolto? Nè lo spettatore o lettore può ancora, dopo una conoscenza così fulminea, compiangere Normano quanto dovrebbe. Dov'è da osservare anche un altro contrattempo: e questo è che, a meno che lo spettatore o lettore non pigli subito la notizia per falsa, nel qual caso produrrebbe l'effetto d'un brutto scherzo, essendo la persona di Guelfo il pernio sul quale s'aggira tutto il dramma, i due atti seguenti vengono a perdere ogni interesse. È però da confessare che la scena che il Niccolini n'ha saputo ricavare, presa in sè, è di molta efficacia [1].

L'Home non descrive il primo nascere ed il progressivo svilupparsi, alle insufflazioni del mal-

---

[1] Di fatto, da alcune parole che di tanto in tanto Ormondo fra sè bisbiglia, può nascere qualche oscuro sospetto che si tratti d'una sua finzione: ma ciò nulla toglie, com'è chiaro, al valore delle considerazioni esposte.

vagio congiunto, della gelosia nell'animo di Randolfo; ma verso la fine dell'atto quarto ce lo presenta senz'altro già preso dai freddi brividi di quella passione, già, a cagione del fatale biglietto, consapevole del progettato appuntamento. Il Niccolini ha voluto supplire al difetto: e, respinta la consegna del biglietto al principio dell'atto quinto, ha introdotta nel corrispondente luogo del quarto una scena dove Ormondo tenta per altra via d'instillare nello zio il sospetto ed il veleno, insinuandogli cioè che lo stesso Normano fosse il vero autore, d'accordo col vecchio pastore che v'era stato trovato con indosso una ricca gemma e che poi stranamente aveva Matilde fatto sciogliere, delle insidie nel bosco; e che non fosse accorso al pericolo del principe se non per artificio di simulazione, dopo visti i soldati di questo dal medesimo Ormondo rapidamente condotti. Per verità la menzogna era troppo ardita, e tale da mettere Arrigo in guardia ed ottenere l'effetto opposto.

Matilde infine, presso il Niccolini, non si butta più da un precipizio ma si trafigge col brando del morto Guelfo. Il primo espediente era più conveniente ad una donna di tempi barbari, più originale, più conforme ad un disperato e cieco dolore.

A qualche leggiero mutamento nell'economia ed ordine delle scene s'è già accennato, alla compressione cioè e smozzicamento dello sfogo di dolcezza di Matilde colla confidente, alla trasposizione di quella dei due rivali a proposito del biglietto,

alla soppressione di quella del Douglas col vecchio pastore; e fatto intendere come tra questi, due sono manifestamente infelici. A svantaggi anche maggiori ha dato luogo un mutamento di questo genere nell'atto primo. Ivi la scena più importante, e fondamentale, è quella delle rivelazioni di Matilde. Veramente l'Home non ci spiega a sufficienza come Matilde, dopo sette anni di matrimonio e diversi anche dacchè era morto il vecchio Malcolm, s'inducesse proprio allora a quel delicato passo: però colla notizia che quello era giorno anniversario della perdita del primo sposo, col monologo, colla scena di congedo di lord Randolfo, ci fa vedere come la misera potesse benissimo trovarsi in uno di quei critici momenti nei quali l'animo sente il bisogno d'alleviare il peso del soverchio affanno chiamandone a parte il segreto dell'amicizia. Il Niccolini invece con quelle rivelazioni apre appunto la tragedia, posponendo la scena con Arrigo e levando il monologo di Matilde: tace anzi persino della particolarità del luttuoso anniversario. N'è nato così anche un altro inconveniente, che cioè il lettore o spettatore non avendo ancor fatta con questa donna alcuna conoscenza, non può così a bruciapelo ascoltare i suoi casi con molto interesse.

Ma dove continuamente il Niccolini s'è dipartito dal suo modello è stato in quella che potremmo chiamare parte formale ed ornamentale, cioè nell'economia delle particolari espressioni ed imma-

gini e nel filo del dialogo. Ora, sarei infinito se volessi in ciò dimostrare la sua pur continua inferiorità. Basti adunque qualche saggio.

Quella risposta che presso l'Home dà il Douglas a lord Randolfo che gli ha chiesto l'esser suo:

> A low-born man, of parentage obscure,
> who nought can boast but his desire to be
> a soldier, and to gain a name in arms:

[Un uomo di bassa condizione, d'oscura stirpe, il quale nulla può vantare fuorchè il suo desiderio d'essere un soldato e procacciarsi un nome nell'armi] dal Niccolini è così resa:

> Oscuro
> quanto povero io son: cerco fra l'armi,
> fama, non oro (1).

Qual naturalezza e candore nella prima! Come pute l'altra d'artificio, d'orgoglio, di stoica inverisimile inopportuna ostentazione!

Presso l'Home la gioia e il tumulto nel momento dell'agnizione, tra il Douglas e la madre *lady Randolph*, così vengono espressi:

> LADY R.
> .... My son! my son!
>
> NORVAL.
> Ar thou my mother?

(1) HOME, nel principio dell'atto II (non è distinto in scene); NICCOLINI, atto II, scena 1ª.

LADY R.

I am thy mother, and the wife of Douglas!

NORVAL.

O heav'n and earth, how wondrous is my fate!
(falls upon his neck)
Art thou my mother? Ever let me kneel!

LADY R.

Image of Douglas! Fruit of fatal love!
All that y owe thy Sire, I pay to thee.

NORVAL.

Respect and admiration still possess me,
checking the love and fondness of a son.
Yet I was filial to my humble parents.
But did my Sire surpass the rest of men,
as thou excellest all of woman kind?

LADY R.

Arise, my son! In me thou dost behold
the poor remains of beauty once admir'd:
the autumn of my days is come already:
for sorrow made my summer haste away.
Yet in my prime I equall'd not thy father;
his eyes were like the eagl's, yet sometimes
liker the dove's: and, as he pleas'd, he won
all hearts with softness, or with spirit aw'd.

NORVAL.

How did he fall? Sure 'twas a bloody field
when Douglas died. O I have much to ask!

[*L. R....* Figlio mio! figlio mio! *Norv.* Sei tu mia madre? — Io sono tua madre e la moglie del Dou-

glas! — Oh cielo e terra, come maraviglioso è il mio destino! (*si getta al suo collo*). Sei tu mia madre? Ch'io m'inginocchi sempre! — Immagine del Douglas! frutto d'un fatale amore! Tutto ciò ch'io devo a tuo padre, lo pago a te. — Rispetto ed ammirazione ancora mi possiedono, reprimendo l'amore e lo slancio d' un figlio. Nondimeno ai miei umili genitori io portavo affetto figliale. Ma, sorpassava mio padre il rimanente degli uomini, come tu spicchi sopra tutta la schiatta delle donne? — Alzati, mio figlio! In me tu osservi i poveri avanzi d'una bellezza un tempo ammirata: l' autunno de' miei giorni è di già arrivato. A causa dell' ambascia, il mio estate fuggì prestamente. Nondimeno nel mio fiore io non uguagliava tuo padre; i suoi occhi erano simili a quelli dell' aquila, e tuttavia qualche volta più simili a quelli della colomba; e, come piaceva, così egli guadagnava tutti i cuori colla dolcezza, o loro inspirava riverenza coll' ingegno. — Come cadde? Senza dubbio fu in un sanguinoso combattimento che morì un Douglas. Oh! io ho molto da domandare!]. Qual primitiva epica solenne semplicità commovente! Qual naturalezza e vivezza insieme! Il Niccolini così, restringendo, tutto sciupa:

MATILDE.

.... O figlio! o figlio!

NORMANO.

Tu! madre mia....

MATILDE.

Sì, la tua madre io sono,
moglie di Guelfo. O desiata imago
dello sposo infelice, o dolce frutto
del mio fatale amore, abbi gli amplessi
e le lacrime mie.

NORMANO.

Deh lascia, o donna,
ch' io mi prostri a' tuoi piè! Madre chiamarti
non oso ancor: gli affetti miei reprime
riverenza, stupor: l'afflitto volto
tanto nei mali maestà ritiene.

MATILDE.

Io non sono qual fui: di me gran parte
rapì tempo e dolor.

NORMANO.

M' addita il campo
ove il padre cadea: saprò morire,
o vendicarlo! (1)

Si noti in particolare quanto falsamente e goffamente reciso sia ciò che si riferiva alla bellezza del morto padre, abbia a Guelfo fatto prevenire la considerazione che presso ambedue tien Matilde sul precoce deterioramento delle sue già vagheggiate forme per opera della sventura; e quanto bolsamente all'affollamento delle interrogazioni nel capo del giovane — ultima pennellata, che a meraviglia ne rendeva l'agitazione ed interna trabocc-

(1) HOME, atto III; NICCOLINI, atto III, scena 7ª.

cante piena — sostituito un tanto tardivo desiderio di quello vendicare. Dove è altresì da aggiungere che mentre sul destino dello stesso morto padre, presso l'Home, Matilde aveva già chiaramente narrato:

He fell in battle ere thyself was born

[egli cadde in battaglia prima del tuo nascere]: presso il Niccolini s'era invece limitata a questo generico cenno:

I tuoi natali il fato suo prevenne.

Il nostro, con iscapito della naturalezza e quindi anche dell'affetto, ha così creduto di porre in più viva luce di Guelfo la nobile indole, attribuendogli simil rapida ed inaspettata divinazione.

Ed in quella scena dove Glenalvone si studia di provocare l'ira e orgoglio di Norvalo, questi, interrogato se ha visti sfilare i soldati pronti a marciare contro i Danesi, così risponde:

The setting sun,
with yellow radiance lighten'd all the vale,
and as the warriors mov'd, each polish'd helm,
corslet, or spear, glanc'd back his gilded beams.
The hill they climb'd, and halting at its top,
of more than mortal size, tow'ring, they seem'd,
an host angelic, clad in burning arms (1).

[Il tramontante sole con biondo sfolgorío illuminava tutta la valle; e quando i guerrieri si son

(1) HOME, atto III; NICCOLINI, atto IV, scena 7ª.

mossi, ogni brunito elmo, corsaletto o lancia, ribatteva di quello sfavillando i raggi dorati. Essi sonsi arrampicati sul colle e stando fermi sulla sua sommità parevano, torreggiando, di statura più che mortale: un esercito d'angeli ricoperti d'armi fiammanti]. Vi si nota ed agita un colorito e movimento lirico molto convenienti al suo schietto ed ingenuo entusiasmo per le cose di guerra. Glenalvone invece ride — Tu usi un'eloquenza insolita anche in bocca ai duci! — alla quale osservazione il giovane prudentemente contrappone che un simile linguaggio gl'inspirava la novità di cotali spettacoli; che per conseguenza, se dovesse mai diventare un condottiero d'eserciti, s'avvezzerebbe ad espressioni più semplici. Il Niccolini così racconcia:

ORM.

Dimmi, Normano,
rimirasti le schiere?

NORMANO.

Al sol cadente
fiammeggian l'armi, e par che l'aere avvampi.

ORM.

Magnifiche parole! omai di guerra
tu qual duce favelli.

NORMANO.

Ed io, se il fossi,
saprei tacermi [1].

Non è un pigliar de' granchi?

[1] HOME, atto IV; NICCOLINI, atto IV, scena 11ª.

Ma indugiamoci un po' più a lungo sul modo nel quale ha resa quella eccellente scena dove Matilde interrogando il vecchio pastore viene a fare l'importante scoperta. Il Gray, il mesto cantore de' cimiteri campestri, che anche sopra ho ricordato, così la giudicava scrivendo ad un amico della tragedia dell' Home: « Vi è una scena così bella, quella fra Matilde e il vecchio pastore, che mi renderebbe cieco rispetto a tutti i difetti del móndo ».

L' Home aveva già preparata lady Randolfo al riconoscimento del figlio molto abilmente. Fin dalla prima apparizione di Norvalo, al vederlo ed all'udirlo, l'aveva occupata una commozione d'affetti oscuri ed insoliti.

My Lord,

aveva replicato al consorte subito dopo la narrazione dello scampato pericolo:

I cannot speak what now I feel,
my heart o'er flows with gratitude to heav'n,
and to this noble youth....

[Mio signore, non posso spiegare ciò ch' io ora sento, il mio cuore trabocca di riconoscenza verso il cielo e verso questo nobile giovane]: e le era nato il desiderio di sapere il suo nome. Al racconto quindi di Norvalo le era sul ciglio apparsa una lacrima.

Ha! my Matilda!

aveva chiesto lord Randolfo, che l'aveva notata:

wherefore starts that tear?

[Ah! mia Matilde! perchè spunta questa lacrima ?]
Essa aveva risposto:

> I cannot say; for various affections,
> and strangely mingled, in my bosom swell;
> yet each of them may well command a tear....

[Io non posso dirlo; perchè diversi affetti, e stranamente confusi, si gonfiano nel mio cuore; nondimeno ciascuno d'essi è bastevole a comandare una lacrima]. Ed aveva fatta seguire tale osservazione: — Codesto oscuro giovane si recava al campo per amor della gloria e poteva morirvi ignoto: la mano della Provvidenza invece l'ha da noi condotto —. Dopo, sola con Anna, aveva gridato:

> O Douglas! Douglas! tender was the time
> when we two parted, ne'er to meet again!
> How many years of anguish and despair
> has heav'n annex'd to those swift-passing hours
> of love and fondness!...
> How blest the mother of yon gallant Norval!
> She for a living husband bore her pains,
> and heard him bless her when a man was born:
> she nurs'd her smiling infant on her breast;
> tended the child, and rear'd the pleasing boy:
> she, with affection's triumph, saw the youth
> in grace and comeliness surpas his peers....

[O Douglas! Douglas! pieno di commozione fu il giorno in cui ci separammo, per non più nuovamente incontrarci! Quali lunghi anni d'angoscia e disperazione ha il cielo fatti seguire a quei mo-

menti rapidamente trasvolati d'amore e di tenerezza!... Quanto è felice la madre di quel valoroso Norvalo! Sopportò essa le sue doglie per un marito vivente e s'udì da lui benedire quando un uomo fu nato: essa allattò il suo sorridente bambino sul proprio petto; ebbe cura di lui fanciullo e l'ammaestrò piacente garzone; la stessa, col tripudio dell'affezione l'osservò giovane sorpassare in grazia ed avvenenza i suoi coetanei]. E le era venuta una curiosa idea:

> I thought that, had the son of Douglas liv'd,
> he might have been like this young gallant stranger,
> and pair'd with him in features and in shape....

[Io pensavo che se il figlio di Douglas fosse vissuto, egli avrebbe potuto essere simile a questo valoroso giovane straniero e far coppia con lui nelle fattezze e nella statura]. Aveva dunque per Norvalo nel cuor di Matilde cominciato a svilupparsi una specie di vivo sentimento materno. Qual felicità, se riacquistando il proprio figlio, lo dovesse appunto in quel così amabile Norvalo ravvisare!

Ma veniamo al punto.

Lady Randolfo è ben lungi dal credere che il figlio suo sia vivo, quando Anna le porge il cuore d'argento tolto al pastore.

> Thou shalt

dice

> behold me, with a desp'rate heart,
> hear how my infant perishd.

[Mi vedrai con cuor disperato apprendere come il mio bambino perisse]. Tali suonano le parole: non è però da credere che un fremito di speranza non la tenti. Incomincia dunque con ansia ad interrogare il prigioniero. Questi si trova imbarazzato, perchè costretto, dice egli, a rivelare un antico delitto. Matilde, a queste parole, ripiomba nella più cupa desolazione:

O! Anna hear!

[Anna, senti]: comanda quindi al vecchio di proseguire. Questi allora racconta come una tempestosa notte aveva nel fiume Carron, gonfio d'acque, trovato una cuna, e dentro ad essa un bambino nato di fresco:

LADY R.

Was he alive?

PRISONER.

He was.

LADY R.

Inhuman that thou art!
How could'st thou kill what waves and tempests spar'd?

PRISONER.

I am not so inhuman.

LADY R.

Didst thou not?

[*L. R.* Era vivo? *Il prig.* Lo era. — Disumano che tu sei! Come potesti tu uccidere chi fu rispar-

miato dalle onde e dalla burrasca? — Non sono così disumano. — Non lo facesti?]. Qui Anna interrompe e fa in sostanza la osservazione seguente: — Signora, siete troppo commossa, e quest' uomo non ha affatto l' aria d' un assassino: lasciatelo dire e udrete, spero, buone novelle sul conto del figlio che credeste perduto —. Il pastore alla sua volta rincalza, rimandando però di nuovo la risposta risolutiva: — Chi è caduto nella sventura sarebbe capace anche di commettere delitti inauditi; e tale era io, ma non avrei voluto uccidere quel bambino per un regno —. È una specie di pausa a questo luogo collocata opportunamente, affinchè si riabbia un tantino lo spettatore dalla furia dei violenti affetti ed abbia campo la sua aspettazione di farsi più intensa ed il suo animo d' apparecchiarsi a più gagliarde scosse.

Lady R.

Ha! dost thou say so? Then perhaps he lives!

Prisoner.

Not many days ago he was alive.

Lady R.

O! heav'nly Pow'r! did he then die so lately?

Prisoner.

I did not say he died: I hope he lives.
Not many days ago these eyes beheld
him, flourishing in youth, and health, and beauty.

LADY R.

Where is he now?

PRISONER.

Alas! I know not where.

LADY R.

Oh! fate, I fear thee still.

[Ah! tu parli così? Allora forse egli vive! — Non sono molti giorni che era ancor vivo. — Oh celeste Possanza! Egli è morto così di recente? — Non ho detto che sia morto: io spero che egli viva. Non sono molti giorni che questi occhi lo videro fiorente di giovinezza, salute e beltà. — Dov'è egli ora? — Ohimè! Non so dove. — Oh destino, io ti temo ancora].

Ma voglio fare un'interruzione anch'io e qui recare un breve saggio d'un luogo del *Pastor fido,* che, come a questo è identico pel contenuto, così vivamente gli somiglia per la rapidità del dialogo a brevi incisi e per la sottile analisi. Montano, sacerdote d'Arcadia, mentre sta per immolare a Diana il giovane pastore Mirtillo, è trattenuto dal vecchio Carino, creduto padre di Mirtillo, che interrogato finisce a poco a poco col dargli certissimi indizî e prove che quello era figlio dello stesso Montano, il primogenito Silvio, travolto bambino assieme alla culla dall'Alfeo ingrossato e straripante.

MONTANO.

Il comprasti? il rapisti? onde l'avesti?

CARINO.

In Elide l'ebb'io cortese dono
d'uomo straniero.

MONTANO.

E quell'uomo straniero
donde l'ebb'egli?

CARINO.

A lui l'avea dat'io.

MONTANO.

Sdegno tu movi, in un sol punto, e riso....

CARINO.

Quel ch'era suo, gli diedi;
ed egli a me ne fe' cortese dono.....

CARINO.

Un rapido torrente
l'avea portato in quel cespuglio, e quivi
lasciatolo nel seno
di picciola isoletta
che d'ogn'intorno il difendea coll'onda....

MONTANO.

Posava entr'una culla?

CARINO.

Entr'una culla.

MONTANO.

Bambino in fasce?

CARINO.

E ben vezzoso ancora.

MONTANO.

E quanto ha che fu questo?

CARINO.

Fa' tuo conto
che son passati già diciannove anni
dal gran diluvio: e son tant'anni appunto.

MONTANO.

(O qual mi sento orror vagar per l'ossa!...) (¹).

Ma torniamo a Matilde, la cui ansia è così grande da farla prorompere in espressioni crudeli; tanto che minaccia, se il vecchio non si spiega più chiaramente, di strappargli la verità dall'anima con la tortura. Anna cerca di calmarla: — Soffrite alquanto, la troppa sollecitudine nuoce, dategli tempo perchè possa seguitare —. Il pastore allora tesse la storia di quell'avventura. Allevò il bambino come suo figlio. Ha rimorso di non avergli, allo scopo di trar vantaggio de' tesori trovati nella cuna, palesata la sua vera condizione. Il fanciullo, cresciuto fra il gregge, manifestò ben presto non boschereccia elevatezza di sentimenti. Non parlava più notte e dì che d'armi e battaglie. Fu vano l'opporsi alle sue belligere inclinazioni. Un giorno che una banda di ladri discese dai monti... A questo punto Matilde gli ta-

(¹) Atto V, scena 5ª.

glia il discorso. L'ha vivamente colpita la strana somiglianza di questo racconto con quello di Norvalo. Esclama:

Eternal Providence! What is thy name?

PRISONER.

My name is Norval: and my name he bears.

LADY R.

'Tis he! 'tis he himself! it is my son!
O! sovereign mercy! 'Twas my child I saw!
No wonder, Anna, that my bosom burn'd!

[Eterna Provvidenza! Qual'è il tuo nome? — Il mio nome è Norvalo, ed egli porta il mio nome. — È lui! È lui medesimo! Egli è mio figlio! O sovrana misericordia! È mio figlio ch'io ho veduto! Più nessuna meraviglia, Anna, che il mio cuore ardesse].

È scena d'ottimo effetto, ma cui raggiunge per mezzo di minuti accorgimenti, di tenui sfumature. Di modo che il Niccolini, usando d'una mano poco delicata, pur mantenendo l'ossatura primitiva, col semplice levar di qui e colà aggiungere di suo tócchi a primo aspetto insignificanti, l'ha addirittura guastata.

Già l'opera di sfigurazione o addirittura, ripeto, devastazione, l'aveva cominciata in quelle scene, che ho considerate come preparatorie, con Norvalo e con Anna. Presso il Niccolini Matilde,

appena veduto Normano, al primo cenno d'Arrigo che questi gli ha salvata la vita, esclama:

> Come è più cara
> tanta virtude in sì gentile aspetto! (¹).

È il virgiliano "*gratior et pulcro veniens in corpore virtus*"; e sta bene. Ma è solo un determinato sentimento di simpatia inspirato dalla percezione di giovanile bellezza e modestia. Ora, a parte che Arrigo di ciò poteva pigliare un po' d'ombra, qui il vigor del dramma voleva un'arcano tumulto ed agitazione, come appunto aveva indovinato l'Home. Ed aveva proseguito similmente fraintendendo.

Accostandosi poi alla scena del riconoscimento, il *cuore d'argento*, che n'è principio presso l'Home gli par cosa alquanto dimessa: egli preferisce un'aquila che

> altera incontro al sole
> dirizza il volo delle penne ardite (²).

Chi non vede quanto sia fuor di luogo questa scappata epica? Anche la Matilde del Niccolini accorre ad interrogare il pastore apparecchiata ad udire come morì il figlio, ma non è con *calma disperazione*, bensì con *intrepido volto:* cosa un poco nuova in una madre. All' « Anna, ascolta! », esclamazione significantissima, è data forma interroga-

(¹) Atto II, scena 2ª.
(²) Atto III, scena 1ª.

tiva: « Ascolti, Imelda? ». La narrazione del pastore è ricca di fiori rettorici ed epiteti sonori. Ma vediamo come presso il Niccolini s'avvicenda l'interessante dialogo tra Matilde ed il suo Gualtiero:

MATILDE.

Oh ciel! vivea!

GUALTIERO.

Vivea....

MATILDE.

Crudele! e il misero innocente
cui fur pietose la tempesta e l'onde,
uccidere potevi?

GUALTIERO.

E tu mi credi
inumano così?

MATILDE.

Dunque che festi?

IMELDA.

Fa cor, Matilde: sul perduto figlio
mentì la fama.

GUALTIERO.

Dai mortali ingrati
crudeltà non appresi, e padre io fui.
Qual ricchezza comprar tanto delitto
potrebbe mai?

MATILDE.

Vive il fanciullo ancora?
Forse perì!...

GUALTIERO.

Nol so.... dolce speranza
al cor mi dice ch'egli vive, e tutto
ei serba il fior di gioventù sul volto.

MATILDE.

Ov'è?

GUALTIERO.

L'ignoro.

MATILDE.

(Ancor pavento i fati).
Vecchio, il tuo dir m'è oscuro.

GUALTIERO.

Ascolta, o donna....

Segue la storia dell'allevamento e delle dimostrazioni bellicose del fanciullo: Gualtiero quindi voleva proseguire:

Io contesi al magnanimo desio,
finchè tentata dal valor francese
non fu Sicilia....

MATILDE.

Il nome suo?

GUALTIERO.

Normano.

MATILDE.

È desso! è desso! Egli è il mio figlio. Imelda!
Io vidi il figlio mio.... Come nel seno
palpita il cor! (1).

(1) Atto III. scena 3a.

Debbo proprio sottomettere la mia mente e quella del lettore al fastidio e supplizio d'una specificata discussione dei singoli variamenti e peggioramenti dal Niccolini qui condotti ad effetto? No. Recati ho sopra i corrispondenti luoghi dell'Home, ed il lettore può da sè rapidamente veder tutto. A parte lo sbandeggiamento delle minaccie della donna, le quali levando, il Niccolini s'è certo creduto di render questa più ideale ma con iscapito della verità umana e storica od etnica e quindi anche dell'efficacia, si tratta, tenendo sempre però d'occhio la falsariga dello scozzese, d'abbreviamenti od oscuramenti o più vive accentuazioni, di nuovi atteggiamenti, anche di piccoli salti, le quali cose prese tutte assieme privano la scena dell'original virtù ed impediscono quella lunga fluttuazione di stringenti timori e calde speranze che prima così fortemente legava e tormentava l'attenzione.

Adunque, concludendo, il Niccolini avrebbe fatto molto meglio a darci del *Douglas* una traduzione vera ed esatta, piuttosto che cedere alla vanità, forse, di dare ad intendere d'aver fatta una tragedia nuova, cambiando, a questo scopo, coerentemente del resto agl'interni mutamenti, anche il titolo. E purtroppo, miss Sofia, se veramente era intelligente e se visse abbastanza per leggere la *Matilde*, a meno che del poeta fiorentino non le piacesse più la persona che il poetico talento, non dovette in cuor suo della sua commissione restar molto soddisfatta. Del resto, nonostante gli elogi del Mon-

tani, nell'*Antologia* del '25, e d'altri, il Niccolini medesimo due anni dopo scrivendo alla Pelzet confessava che quella « era tragedia di poco effetto nel teatro » lamentandosi che la compagnia Marchionni si fosse fitta in capo di recitarla, e naturalmente, lo notifica egli stesso, con poco successo (1). Larghe lodi ne tesserono anche più tardi il Viale ed il Brofferio (2), ma non istanno a dimostrare che l'infanzia della critica letteraria di que' tempi.

***

Se il Niccolini ha così malmenate le tenui bellezze dell'Home, che cosa avrà fatto delle titaniche e trascendentali dello Shelley? Ma quando lavorò sulla *Beatrice Cenci* aveva venti anni di più, aveva già composte le migliori sue tragedie, era già romantico. Perciò seguì il testo molto più accuratamente; e le poche modificazioni che introdusse si possono quasi tutte considerare come stile.

E qui si presentano quattro quistioni:

1.ª Qual concetto aveva il Niccolini dello Shelley?

2.ª Qual motivo lo mosse a renderne in nostra lingua i *Cenci*?

---

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 98 (23 luglio 1827). Forse fu quella la prima recita della *Matilde*, non essendo, per la rottura del Niccolini colla Internari, avvenuta la progettata del '25 con questa. Vedi anche la lett. 75.

(2) Le riporta il VANNUCCI. *Ricordi* ecc., vol. I, p. 177.

3.ª Che cosa pretese d'aver fatto?

4.ª Che cosa realmente fece?

Nel *Discorso*, altrove citato, *sulla tragedia greca*, dopo aver osservato intorno allo Shelley che di lui « mal si potrebbe dire se la sua patria si glorii o si vergogni » aggiunge: « Lo Shelley ebbe per certo un ingegno possente; e della greca tragedia, in particolar modo dei cori, studiosissimo, fu preso di così grande amore per Eschilo, ch'egli tentò alla sua pazza maniera un Prometeo liberato, o a dir meglio un empio miscuglio di splendide immagini e di astrazioni metafisiche figurando l'uomo sciolto da ogni credenza religiosa, mercè della vittoria di Demogorgone su Giove, cioè del Panteismo il quale trionfa della fede. L'orribile dottrina dello Spinoza.... pose meritamente in odio lo Shelley ai suoi concittadini ». Se da questo giudizio si toglie la parte inspirata dalla prevenzione religiosa, si vede che in fondo l'ammirava: cosa che gli fa onore. Parla di *pazza maniera*: ma ciò non è che conseguenza d'un resto di classicismo; era alla stessa guisa che molti letterati del settecento giudicavano pazza la maniera di Dante. Se n' ha la prova in quanto scrive più sotto: « Chiunque conosce la poesia dei moderni scrittori inglesi, e particolarmente quella della *scuola satanica*, alla quale lo Shelley appartiene, sa quanta differenza passi dal loro gusto al nostro, e come il loro stile sia incomportabile a chiunque nei classici greci, latini, e italiani educato sia al vero, al decente ed al bello ». Non è dunque da accettar pie-

namente l'asserzione dello Zardo: « Il concetto che (il Niccolini) aveva dello Shelley, era il peggiore che immaginar si possa » (1). Sarebbe ad ogni modo, come osserva lo Zardo stesso col Chiarini ch'egli cita (2), stato sempre scusabile per il sinistro concetto che della poesia shelleyana s'aveva allora da molti. Oh maraviglioso giovane che lasciasti l'anima ai mari azzurri d'Italia, il corpo alle fiamme eccitate nel rogo dal cantore d'Aroldo, il cuore a Roma!

Sbaglia poi totalmente lo Zardo quando afferma che scrivendo la *Beatrice Cenci* il Niccolini ebbe lo scopo di « mostrare fino a qual punto giungessero le nuove licenze ». Il Niccolini anzi, nel citato discorso, esclude espressamente i *Cenci* dal novero delle opere di quella nuova scuola ch'egli acerbamente vi condanna come studiosa del deforme e banditrice d'immoralità. « Son rimasto » dichiara « per morali considerazioni lungamente incerto se dovessi far di pubblica ragione questa mia fatica; ma quando il vizio è presentato nella sua mostruosità, esso certamente produce, pel sentimento della virtù che Iddio ha messo nel cuore degli uomini, il ribrezzo e l'orrore. Ben altrimenti si fa dai recenti scrittori, che scrivono *rimedio* su quelle ampolle che contengono il veleno ». « I lettori » prosegue più avanti dopo un'aspra invettiva contro

(1) Nell'opuscolo già citato: *G. B. Niccolini e Schiller.*
(2) Da *Figure ed Ombre.*

Victor Hugo ed Eugenio Sue, ch'egli bersaglia come di quella scuola i maggiori rappresentanti « scorgeranno in Francesco Cenci un mostruoso personaggio, al quale lo Shelley, per redimerlo dai vizî e dai delitti, secondo che si pratica dai moderni, non attribuì virtù nessuna, e dell'averlo ritratto può meritar perdono, alzandolo colla poesia a quel sublime che vien dal terrore. E se degna di pietà maggiore avesse il poeta rappresentata Beatrice, egli sarebbe giunto allo scopo nel quale lo Stagirita concludendo la definizione della tragedia, stabilì che questa dovea per misericordia e spavento purgarci da siffatte passioni ». Il Niccolini adunque la pensava precisamente all'opposto di quello che ha creduto lo Zardo. Alle parole del quale però, perchè d'alcune esattamente si colga il riferimento d'altre non travíi la non piena giustezza, debbo aggiungere un'osservazione ed una rettificazione. Fu l'Hugo che pel primo proclamò ed esperimentò il sistema di *redimere* — fu la sua parola — coll'arte le più nefande bruttezze morali per l'innesto su tanta lordura ed irraggiamento di qualche insigne virtù o particolare moral perfezione: si leggano le sue prefazioni alla *Lucrezia Borgia* ed al *Le roi s'amuse:* così nella *Lucrezia Borgia,* che il Niccolini qualifica *veramente mostruosa,* gli assassinî e delitti tutti della protagonista son fatti assolvere dal tenero amor materno. Secondamente, al Niccolini pare che la Beatrice dello Shelley non sia abbastanza meritevole di compassione. Ma il poeta inglese non ha fatto che

sublimemente interpretare la Beatrice Cenci abbozzata nel manoscritto che gli suggerì la tragedia; e chi di tal Beatrice non vuole aver compassione non ne abbia: a me pare che, davanti a chi giudica con una certa profondità e dovuta indulgenza il cuore umano, ne sia degna più di qualunque altra creatura. Il Niccolini del resto aveva di certo letto quel profondo pensiero che nella sua prefazione soggiunge lo Shelley, dopo aver detto che la «rappresentazione» non si deve far servire a «ciò che volgarmente si chiama scopo morale»: «Il più alto scopo morale cui si possa mirare nelle più alte forme del dramma è di apprendere al cuore umano traverso le sue simpatie ed antipatie, la conoscenza di sè stesso; ed è in proporzione del possesso di questa conoscenza che un essere umano è saggio, giusto, sincero, tollerante e buono» [1].

Come gli venisse l'idea d'intraprendere questo lavoro lo spiega egli stesso nel citato discorso, che compose appunto per la pubblicazione della *Beatrice* assieme ad una versione dell'*Agamennone* d'Eschilo che aggiungeva del '44 alla ristampa dell'altre sue opere, dopo esposto il giudizio che della tragedia dello Shelley pronunciò l'*Edinburgh Review*. «Questo giudizio «scrive» che della *Beatrice Cenci* diedero i critici d'Edimburgo (allo Shelley certamente non benevoli), il pregio in cui la tenne il Byron, primo fra i poeti del nostro secolo, m'invo-

[1] Trad. di ETTORE SANFELICE, Verona, 1892, pp. XII-XIII.

gliarono di leggerla; e letta che io l'ebbi, mi nacque il pensiero di recarla nella nostra lingua ». Si noti che nel principio del discorso stesso aveva raccostato questa tragedia all'*Agamennone*, per l'orribilità del soggetto. Sembra dunque che fosse puramente una compiacenza d'ordine estetico che lo sospinse, mentre d'altra parte non n'era alieno dalle mire di chi a quell'epoca stessa s'occupava dell'*Arnaldo da Brescia* il significato acremente antipapale. I critici d'Edimburgo poi, pur biasimando la tragedia sotto l'aspetto dell'orrido verismo e della morale deformità, avevano riconosciuto essere la stessa « segnata dell' impronta di un ingegno sovranamente drammatico » e, divisatine partitamente i pregi per quel che riguarda la concezione e studio de' personaggi, aggiunto poter « malgrado i suoi difetti » « dirsi veramente ispirata ». Tuttavia il loro giudizio al Niccolini era poi parso » molto severo ». Sono quegli stessi aspri censori, contro i quali aveva i suoi *English bards and Scotch Reviewers* saettati il giovane Byron.

Il quale alla sua volta così dei *Cenci* — non so però se il Niccolini alluda a questo luogo — aveva parlato allo stesso autore : « Conoscete l'alta stima che fo della vostra poesia, perchè non è di alcuna scuola. Lessi la *Cenci*... ma oltre che io credo quel soggetto essenzialmente non drammatico, non ammiro i nostri drammaturghi antichi, almeno come modelli. Io nego che gli Inglesi abbiano fin qui avuto il vero dramma. La vostra *Cenci* tuttavia fu

opera d'intelletto e di poesia » (¹). Il Byron era so-
stenitore delle classiche unità — che lo Shelley nei
suoi *Cenci* non rispetta per nulla — poichè stimava
che da esse molto discostandosi si potesse avere sì
poesia, ma non dramma: « conceiving (son parole
della prefazione al Sardanapalo) that with any
very distant departure from them, there may be
poetry, but can be no drama ». E veramente nelle
sue tragedie propriamente tali le osservò, eccetto
che nel *Werner*, premettendo però la dichiarazione
che questo non era nè destinato al teatro nè suscet-
tivo d'esservi ammesso. È con una certa commo-
zione che si vede la musa del cantor di Lucifero
condurre il tragico nostro ad ascoltare la musa del
cantor di Prometeo: che per un istante il nome
del toscano ammicca tra i nomi de' due grandi in-
glesi che erraro splendidi di gloria e giovanil bal-
danza, assetati di bellezza e poesia, per le nostre
terre e confusero per qualche tempo le loro anime
fatidiche coll'anima della nostra risorgente nazione,
scomparendo infine, l'uno, ebbro di sogni, ne' nostri
cerulei mari, per lasciar le ceneri alla patria di
Dante, l'altro avventatosi nelle pugne di libera-
zione del popolo a noi più nelle fortune somigliante,
per dormire nella patria d'Omero.

L'espressione « di recarla nella nostra lingua
insinuerebbe che la sua prima idea forse di dare
una vera traduzione. Se non che poi giudicò che

¹) Traduz. del Rusconi. Lettera del 15 febbraio 1821.

una « versione letterale » di quel « drammatico lavoro » sarebbe stata « meschina, prosaica, e mostruosa come la botta, le cui macchie il Cenci ebro d'oppio e di colpa va imprecando alla figlia » (1).
Ed invero scriveva alla Pelzet del '38: « Sto ruminando Beatrice Cenci »: il termine non è proprio per una versione. Compitala, in una lettera al Bellotti del '40, 10 giugno, così la definiva: « Un mio lavoro sulla Beatrice Cenci »; ed aggiungeva: « Non ho voglia di pubblicare per ora quanto ho tentato su questo orribile argomento » (2). In un'altra allo stesso, del '44, 9 maggio, la battezzava « un imitazione della *Beatrice Cenci* dello Shelley » (3).
E nel discorso più volte mentovato asseverava: » Se quelle turpitudini che dal mio lavoro sparirono, a taluno sembrassero gemme, mi giovi il confessare che io non tradussi la *Beatrice* colla timida fedeltà d'un interprete ma bensì la imitai (chieggo scusa alle poco modeste parole) con libero ardimento di poeta ». All'unisono, a parte una grinza, talora anzi un ruggito, di scandalizzati, parlano i vecchi critici.
Il Pieri, che l'aveva anche cogl' Inglesi — nativo d'un'isola ionica, non aveva torto! —, letta l'opera del Niccolini così si sbizzarriva: « O Niccolini, qual demonio ti mosse a vestir di sì bella poesia quell'orrendo soggetto? A che non lasciarlo a quella stirpe scellerata, a que' ribaldi assassini del genere

(1) Nel *Discorso* citato.

(2) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 229.

(3) Ivi, lett. 301.

umano? O mio Niccolini, qual diavolo ti ha tentato a gettar tanta angoscia nell'animo mio? a far fremere e inorridire tanti poveri galantuomini i quali certo non piglierebbero in mano una tale tragedia, se non l'avessi scritta tu? Ah Dio tel perdoni! » (1). Il Vannucci, più tardi, non la sentiva molto diversamente: « Nel tempo stesso imitò dall'inglese di Shelley la *Beatrice Cenci,* orribile storia che niuna forza d'ingegno può far tragediabile » (2). Parrebbe dunque che si trattasse d'una specie di rifacimento, usiamo anzi la parola più volte udita, d'un'imitazione piuttosto che d'una versione. Dobbiam però andar cauti prima di pigliare il Niccolini sul serio in questo genere di protestazioni. Il caso della *Matilde* ci ha fatti accorti del suo vezzo d'inculcare l'opinione d'essere stato fedele meno del vero, d'insinuare d'aver fatto un lavoro nuovo. E

(1) *Memorie inedite*, 6 agosto 1844.

(2) Op. cit., vol. I, p. 63. Di fresco, del contenuto imm[illegible]rale (così!) de' *Cenci* s'è vivamente scandalizzato anche P. [illegible]CARI (*G. B. Niccolini e la sua opera drammatica*, Milano, 190[illegible]) il quale però si conforta nell'operato dal Niccolini, scriven[illegible] « Il nostro.... molto lavorò a togliere tutto quanto nel lav[illegible] dello Shelley gli sembrò meno che onesto » (p. 66). Invece [illegible] signorina o signora V. ORVIETO (*Rivista d'Italia*, 1903, settemb[illegible]) sembra che si sia meglio curata d'appurar la cosa, poic[illegible] afferma (p. 502): « Nessuna turpitudine è scomparsa in quan[illegible] che in realtà non esisteva neppure nei versi dello Shelley d[illegible] quale il delitto del Cenci è sempre qualificato come innom[illegible]nabile e tale da non potersi neppure concepire coll'immag[illegible]nazione ». Benchè, come vedremo, neppur ciò è esattissim[illegible]

l'artifizio avrebbe potuto anche un'altra volta ottenere agevolmente il suo effetto, poichè pochissimi erano allora in Italia i lettori dello Shelley, forse nessuno poi — se non per avventura qualche critico rabbioso al quale si sarebbe per ciò stesso prestata poca fede — avrebbe verisimilmente avuto cura di raffrontare le due tragedie. Ma escludendo anche questa intenzione maliziosa, della quale però il sospetto non è fuori di luogo, potrebbe altresì aver voluto attenuare l'impressione d'aver osata una simile impresa, ovvero usato quei termini in un senso più largo del naturale.

Fatto sta che la sua *Beatrice Cenci* non è nè un vero lavoro d'imitazione nè una traduzione fedele. In un libro d'un cotal A. Bertolotti su *Francesco Cenci e la sua famiglia* (¹), dove si vuol difendere la parte ch'ebbe il governo papale nella faccenda della disgraziatissima fanciulla, trovo ad un certo luogo questo giudizio: « La leggenda di Beatrice Cenci, che cosa ha fruttato alla letteratura? Una pretesa tragedia inglese che non è tragedia, una traduzione italiana della stessa che non è traduzione, ed un romanzo che fu detto storico» (²). Sullo Shelley contiene una bestemmia, ma l'opera del Niccolini non poteva dal brav'uomo essere classificata meglio.

Mi dispenso dal recare dei *Cenci* un sunto. Non è il caso di far raffronti riguardo al contenuto. E

(¹) Firenze, 1879.

(²) Pag. 392.

la tragedia dello Shelley, per la letteralissima traduzione del Sanfelice, è ora in Italia accessibile a tutti. Popolare poi, sia pel romanzo del Guerrazzi come pel quadro di Guido Reni, che fu creduto ritraesse di Beatrice le sembianze, e dopo per cento altri scritti, è divenuta la storia della fresca e bellissima vergine che condottasi onde salvare il proprio onore dalla brutalità del padre a far nella *rocca di Petrella* questo assassinare mentre dormiva, d'accordo colla matrigna, con un fratello e con un certo monsignor Guerra, fu perciò, eccetto il prelato che travestito riuscì a svignarsela, co' complici arrestata e condannata e l'11 ottobre del 1599 — era papa Clemente VIII — decapitata. Molto meno poi mi tratterrò del lavoro dello Shelley ad analizzare i meriti. È, dopo lo Shakespeare, la tragedia più sublime dei tempi moderni. La figura poi di Beatrice non ha alcun riscontro nella drammatica umana, se non forse nella greca Elettra.

Ripeto che le modificazioni introdotte dal Niccolini si riducono a piccolezze: omissioni rarissime, eclissamenti, qualche inopportuno ampliamento, fraintendimenti. Esaminiamo le più importanti e quante sono necessarie per farsi dell'opera sua un giusto concetto.

Incomincierò dalla prima scena dell'atto primo, che è anche la più maltrattata. È la terza volta che Francesco Cenci, il padre di Beatrice, avrebbe dovuto perdere la vita pei suoi delitti; ma il cardinal Cammillo s'è tanto per lui adoperato col

papa, che gli è concesso nuovamente il perdono, purchè acconsenta a cedere un ricchissimo feudo che possedeva fuori di porta Pinciana. Il cardinale, annunziando al conte Cenci questa disposizione, coglie il momento favorevole per riprenderlo d'una così turpe vita ed esortarlo a correggersi. Di ciò il Cenci ride, e risponde collo schizzare un cinico quadro della sua depravazione mostruosa. Il cardinal Cammillo avrebbe voluto in faccia a Roma poter vantarsi d'aver convertito quel terribile uomo. Ma era un caso disperato, come, disperato sarà poscia il caso dei gesuiti dell'Alsazia che vorranno convertire il Voltaire, in fuga da Berlino. Son ben lungi, del resto, dal voler paragonare il grande e libero Voltaire a quel prodigio di nefandezza che fu il conte della Roma papale.

Lo Shelley fin dal principio ha voluto presentarci il vecchio Cenci in tutta l'oscena mostruosità della sua natura. Ciò conveniva al suo scopo di destare simpatia e commiserazione ineffabile per una giovane tratta da circostanze inaudite al parricidio. « La giovane vergine » scrive nella prefazione « che era spinta a questo atto tremendo da un impulso più forte del suo terrore, era evidentemente un essere gentilissimo ed amabile, una creatura fatta per ornare il mondo ed essere ammirata » [1]. Similmente volle subito farci conoscere

---

[1] Traduz. del SANFELICE: alla stessa ho ricorso anche più avanti.

gli utili che dalla vita di costui sapeva trarre il papal governo, perchè non ci arrecasse stupore la durezza del papa verso assassini più sventurati che colpevoli. « Il papa » osserva sempre lo Shelley « tra gli altri motivi di severità, probabilmente considerò eziandio che chiunque uccidesse il conte Cenci privava il suo tesoro di una sicura e abbondante sorgente di reddito ».

E qui al poeta incombeva tosto un ufficio delicatissimo nell'adombramento del delitto pel quale il Cenci s'era la terza volta reso meritevole di morte. Si trattava d'una terza caduta in quel vizio la cui introduzione nella romana commedia aveva ad Afranio procurato di Quintiliano il biasimo. Il manoscritto che allo Shelley offrì la materia, narrava appunto che il Cenci, tre volte per quel genere di colpe querelato, altrettante s'era col papa per 200.000 scudi composto. Ora lo Shelley che, come appare dalla ventesima delle sue lettere dall' Italia ([1]), destinava il suo lavoro alla rappresentazione, aveva in ciò mostrata la massima accortezza. « Quell'affare dell'assassinio » dice il cardinale — *that matter of the murder* — « è messo in tacere se voi acconsentite a cedere a sua santità il vostro feudo che è al di là di Porta Pinciana ». È concisione che ben s'addice al carattere di chi parlava, ma s'intende che l'assassinio doveva essere complicato con qualche cos'altro. Il cardinale soggiunge non esser

([1]) *Letters from Italy*: reca la data di Livorno, luglio 1819.

più intenzione del papa di fare dell'*alto suo trono un mercato quotidiano di colpe sì molteplici e infami come quelle che* il Cenci *celava a pena agli occhi inorriditi degli uomini.* Il Cenci ha meno riserve: « Non mi pensavo punto che (il papa) mi avrebbe accalappiato così. Quind'innanzi nessun testimonio — nemmeno la lampada — vedrà ciò che minacciò di divulgare quel vassallo la cui gola è soffocata ora di polvere, per sua ricompensa. Il fatto che egli vide non era di maggior conto della sua miserabile vita ». È palese che il Cenci era stato scoperto reo d'un misfatto assai più grave, almeno secondo l'opinione de' suoi giudici, dello stesso assassinio, per celare il quale anzi l'assassinio era stato commesso, e d'un misfatto di natura così sconcia che si riputava immondezza il solo farne menzione. Così solo intendeva chi doveva intendere. Non si potevano meglio conservare nello stesso tempo la verità storica e la decenza scenica. Si veda ora come ha accomodato il Niccolini:

CAMMILLO.

Sei reo; provarlo è lieve: i tuoi delitti
pria coperse il silenzio e poi l'oblìo.
Non più coll'oro di comprar t'affida
l'impunità, chè qui risorge il santo
rigor della giustizia, e in te son volti
gli occhi di Roma, ed ogni cor vi freme.

CENCI.

Un'insidia mi tendi. E chi potrebbe
attestar ch'io son reo? la stessa lampa

dove son io non veglia: e s'io temessi
l'accusa d'un vassallo, ad esso avrebbe
nelle fauci la via della parola
chiuso la polve d'un sepolcro. È chiesto
di vil sangue ragione, e assai mi duole.

Non è facile raccapezzare da qual filo si sia fatt
condurre. Ogni pur copertissima allusione al pe-
cato innominabile certo è tolta: con detriment
s'intende, dell'impronta storico-realistica. Ma qu
scelleraggine v'è sostituita? L'ammazzamento, par
d'una persona, d'una persona di bassa condizion
Oh! ciò a que' tempi non era un'enormità, neppur
di quelle bastevoli a far perdere al papa la pazienza.
Peggio ancora: la reità del Cenci non è più mani-
festa in modo da esser fuori di discussione: tanto
è vero che cerca di schermirsi, e non si contende
più sulle condizioni d'una composizione, ed il car-
dinale fa la figura di chi intraprende un interro-
gatorio. A questa guisa non è più fatto rilevare
— nè avrà ciò tralasciato il Niccolini per prudor di
bacchettoneria — il ributtante traffico che il papa
esercitava sulle tralignate tendenze del Cenci; e
l'acre invettiva del cardinale, che scaturiva spon-
tanea dalla sudicia realtà immediata, si tramuta in
un pomposo sermone; e viene a mancare al dramma
la sua solida impostatura. Inoltre, perchè l'autore,
dal momento che ha osato alterare il suo originale
così radicalmente, perchè ha tuttavia voluto seguire,
per così esprimermi, la falsariga delle primitive on-
dulazioni e conservarne come una certa corporeità

d'immagini? Ad esempio, il Cenci non dice più che da allora in poi neppur la lampada sarebbe stata testimone delle sue segrete colpe, ma nondimeno, volendo smentire il cardinale, ricorda la lampada in quanto neppur essa vigila dov'egli si trova. Similmente, non è più reo della morte del vassallo, ma collo stesso gergo minaccia che, qualora fosse stato necessario, a quell'espediente avrebbe fatto ricorso. Non è ciò puerile ed insulso? O non sarebbe invece temerario l'avanzare il dubbio che il Niccolini non abbia veramente compreso l'inglese testo?

Certo traducendo un altro luogo della stessa scena ha preso un tal granchio che non potremmo scusare per alcuna sua supposta intenzione. Il cardinale aveva toccato al Cenci della moglie e della figlia, facendo accenno alla bellezza della seconda. Il Cenci ha sentito, sembra, un brivido di gelosia e risponde: « Cardinale, una cosa, vi prego, ricordatevi quindi innanzi, e così converseremo con meno imbarazzo. Un uomo che voi conoscete (*meglio* conoscevate: *il testo ha* knew) parlò di mia moglie e di mia figlia. Egli usava frequentare la mia casa: ebbene, il giorno dopo *sua* moglie e sua figlia vennero a chiedermi se l'avevo visto.... ed io sorrisi. Credo che esse non lo videro mai più. — *Card. Cam.* Uomo esacrabile, guardati! — *Cenci.* Da te? Oh questo è ingenuo (*più preciso* ozioso, inutile: idle). Noi dovremo conoscerci l'un l'altro... » È manifesto che con orribile eufemia ed una certa sinistra tinta di sarcasmo il Cenci vuol far noto che di quel cotale

s'era disfatto facendolo assassinare. Il Niccolini così rende il brano:

CENCI.

Libero parla: qual cagion ti move
e madre e figlia a ricordarmi? Io veglio
sull'orme tue. Speravi entrar di furto
nel mio palagio! e mi chiedean costoro
se mai visto t'avessi; ed io sorrisi.

CAM.

Tu le guardi, o crudel?

CENCI.

Da te le guardo:
conoscerci dobbiamo....

Ecco, tolto il primo periodo che poco interessa, il testo inglese:

CENCI.

A man you knew spoke of my wife and daughter,
he was accustomed to frequent my house;
so the next day *his* wife and daughter come,
and asked if I had seen him; and I smiled:
I think they never saw him any more.

CAM.

Thou, execrable man, beware!

CENCI.

Of thee?
Nay, this is idle: — we should know each other....

Come sarebbe trattato un nostro alunno che ad una prova d'inglese scritto così raffazzonasse?

Altrove invece, restiamo sempre nella stessa scena, afferra o, se si vuole, accetta il senso genuino, ma trasforma il pensiero o l'immagine in modo da sciupare tutta l'original forza ed evidenza. Un esempio. Il cardinal Cammillo presso lo Shelley così garrisce il Cenci: « Come orribili appaiono gli atti di lussuria e di sangue traverso quei venerabili capelli, bianchi come la neve »:

> How hideously look deeds of lust and blood
> through those snow-white and venerable hairs.

Il Niccolini ha:

> Ahi ben turpe è il mirar le venerande
> chiome del vecchio farsi orrore e scherno,
> contaminate di lussuria e sangue.

L'attenzione non è più richiamata sulle stesse manifestazioni immediate della morale deformità davanti a cui trapassa accrescendone l'orridezza lo spettro d'un laido sembiante senile; ma su una capigliatura insozzata: e questi non son più i capegli dello scellerato vecchio lì presente, ma la terribile apostrofe è attenuata in una considerazione etica astratta. S'aggiunga che il Niccolini è caduto anche in alcune improprietà e durezze, quali sono, chiamar *turpe* l'atto del mirare quando lo era la cosa che si mirava, mutar de' capegli nella stessa rivelazione del disprezzo quando n'erano l'oggetto, attribuire ad una qualità insensibile, ad un'affezione morale, la virtù di macchiar fisicamente. E quale efficacia rappresentativa e suggestiva aveva quel-

l'omesso tratto della nivea bianchezza! Son minuzie che prese tutte assieme corrompono affatto la bellezza del luogo.

Ma bisogna vedere il nostro ringalluzzire e trastullarsi quando per avventura è allo Shelley caduta qualche immagine che abbia del leggiadro e del vezzoso. Ciò lo Shelley ha fatto ad arte, affinchè le stesse inserite tra l'altre sublimi e fiere loro diano col contrasto maggior rilievo; per tal modo che la sua poesia paia talora biecamente ridere, come talora gli eroi d'Omero nel furor della mischia, come Ulrico in faccia al conte di Stralenheim nel *Werner* byroniano, o come

> i rai del sole irrequïeti
> risero per l'orribile finestra

aperta nel cuore di Mordrec da un colpo di lancia. Il nostro allora con arcadica compiacenza amplifica. Perciò dove il conte Cenci narra al cardinale: « Quando ero giovine, non ad altro pensavo che al piacere e mi cibavo di dolcezze di miele. Gli uomini, per san Tommaso, non possono vivere come api, ed io ne fui sazio »: il Niccolini si studia d'adornare:

> Che nelle donne sol fosse diletto
> pensai negli anni primi; e come l'ape
> erra di fiore in fior, vagava anch'io
> fra piacer mille fuggitivo amante:
> ma poi tedio men prese....

Preludeva così al *Promoteo liberato* del Rapisardi.

Un' inezia. Questa stessa prima scena è per un istante interrotta dall'apparizione d'un servo

che annunzia la visita d'un gentiluomo di Salamanca. Il tratto non mancava, sotto almeno due rispetti, d'opportunità: primamente, come una specie di preparazione all'orribile scena terza (presso il Niccolini, che divide italianamente, la sesta) del banchetto, dove il Cenci festeggerà la novella della fiera morte de' due lontani figliuoli, novella recatagli appunto da quel gentiluomo di Salamanca; in secondo luogo, perchè ne cresceva quel sapore di domestica spigliatezza e di realtà viva, di cui lo Shelley ci aveva tenuto ad improntare l'opera sua. Il Niccolini lo leva. Forse per una miserabile fisima di classica rigidezza? [1].

Con tutto questo non ho voluto che dare un'idea delle sconciature e contraffazioni che il Niccolini pur sempre in questa prima scena s'è permesse; poichè se volessi comporne la lista dovrei qui testo ed imitazione — come debbo dirla? — recar per intero. Ripeto anche, che la stessa è la più bistrattata. Aggiungo però qui che dall'altre la differenza non è grande, ed anche in queste ad ogni passo s'intoppa in deturpazioni analoghe. Dalle medesime togliamo adunque qualche altro esempio.

Ecco subito, nella prima (nella terza, secondo il computo del Niccolini) dell'atto secondo, una di

[1] Metterà conto anche avvertire che i nomi de' figliuoli Rocco e Cristofano (nel vecchio manoscritto Rocco e Cristoforo) ha cambiati in Guido e Pietro? Forse i primi gli parevano troppo volgari e rozzi.

quelle insulse amplificazioni or ora stigmatizzate. Presso lo Shelley, Lucrezia, la seconda moglie del Cenci, designa l'ora nella quale l'Orsino, lo spasimante di Beatrice, il monsignor Guerra del manoscritto, potrà con sicurezza riveder la fanciulla, semplicemente così: « *At the Ave Mary* ». Il Niccolini parafrasa:

Allor che cade il giorno,
al suon di squilla che i fedeli invita
d'ogni infelice a salutar la madre.

Nell'ultima dell'atto stesso (seconda presso lo Shelley, nona presso il Niccolini) così il primo introduce l'Orsino a descrivere la sua ardente passione: « O vaga Beatrice! potessi non amarti, o amandoti, potessi disprezzare il pericolo e l'oro, e tutto ciò che incontro fra il mio desiderio e la sua effettuazione, o sorride di là da esso! — Non vi è per me scampo alcuno. La sua splendida figura s'inginocchia accanto a me presso l'altare, e mi segue nel consorzio umano, ed empie il mio sonno di sogni tumultuosi.... Così, quando veglio, il mio sangue sembra un liquido fuoco; e, se mi tocco la madida testa vertiginante, la mia palma cocente la brucia: il solo suo nome, pur detto da un estraneo, piaga e fa palpitare il mio cuore; e così abbraccio inutilmente il fantasma di non provati piaceri, sino a che la stanca immaginazione tiene a

mezzo l'ombra ch'ella stessa s'è creata ». Il Niccolini raccartoccia:

> S'io non l'amassi a disprezzar varrei
> l'oro, il periglio, quanto sta frapposto
> tra Beatrice e il desiderio mio,
> e di là mi sorride. Ognor mi segue
> nella bellezza della sua persona
> la divina fanciulla; ed io la veggo
> meco all'ara prostarsi; e pur nel sonno
> sento il tumulto dell'ardente affetto:
> rapido scorre il sangue, il cor mi desta
> con i palpiti suoi. Quando il suo nome
> io proferir dallo straniero ascolto,
> m'anela il petto, e mi s'infiamma il viso.
> In un vero diletto abbia riposo
> l'anima affaticata, e più non corra
> dietro a quest'ombra....

Ho accennato allo studio dello Shelley di rendere la disinvoltura del favellar comune. Ecco come nella sua prefazione spiega egli stesso il suo intento: « Ho scritto con una certa negligenza, cioè senza una soverchia e dotta scelta di parole. Per questo consento pienamente con quei critici moderni i quali asseriscono che per commuovere gli uomini a una vera simpatia, dobbiamo usare il linguaggio ad essi famigliare.... Ma deve essere il linguaggio reale degli uomini in genere, e non quello di alcuna classe particolare alla cui società lo scrittore per avventura appartenga ». Il Niccolini volle invece mantenersi sempre accademicamente attillato ed impettito. Vediamoli al paragone in un luogo de' più

caratteristici (è l'atto quinto: scena seconda nello Shelley, terza nel Niccolini). Naturalmente non può in questo caso rilevar pienamente la differenza se non chi conosce un po' d' inglese.

Shelley:

FIRST IUDGE.

Accused, do you persist in your denial?
I ask you, are you innocent or guilty?
I demand who were the participators
in your offence? Speak truth, and the whole truth.

MARZIO.

My God! I did not kill him; I know nothing:
Olimpio sold the robe to me from which
you would infer my guilt.

SECOND IUDGE.

Away with him!

(*per esser cioè di nuovo sottoposto alla tortura*)

FIRST IUDGE.

Dare you, with lips yet white from the rack's kiss.
speak false? *Is it so soft a questioner
that you would bandy lover's talk with it,*
till it wind out your life and soul? Away!

MARZIO.

Spare me! Oh spare! I will confess.

FIRST IUDGE.

Then speak.

MARZIO.

I strangled him in his sleep.

Niccolini:

PRIMO GIUDICE.

Tu persisti a negar! Dimmi se reo
o innocente tu sei? quali al delitto
complici avesti? A noi confessa il vero,
e nulla ascondi.

MARZIO.

Io non uccisi il conte:
io tutto ignoro. Olimpio a me vendea
quel manto aurato onde inferir vi piacque
che colpevole io sia.

PRIMO GIUDICE.

Quel labbro ardisci,
che fe' bianco il dolore, aprir di nuovo
a mendaci parole, e non rispondi,
interrogato co' tormenti, il vero?
straziar ti farò, sinchè vi lasci
la vita, e l'alma. Va.

MARZIO.

Non più signore;
non più, tutto dirò.

PRIMO GIUDICE.

Parla.

MARZIO.

Nel sonno
il conte io soffogava.

Ma qualche cosa d'unico nella poesia umana sono le parlate di Beatrice. Ivi soprattutto lo Shel-

ley si rivela, quale poscia splendidamente lo caratterizzerà il Carducci,

> spirito di titano.
> entro virginee forme.

Sarà dunque opportuno vedere per un altro esempio come anche queste il Niccolini abbia deformate e straziate. Ne riporterò una, a parer mio, delle più insigni, prima nell'idioma originale, poi in una specie di traduzione, se non altro letterale, che io stesso ho rabberciata in versi pentedecasillabi — sorta di metro del quale avrei già da parecchio tempo voluto mostrare la potenza con miglior saggio e non so ormai più sperare quando dalla travagliata vita ciò mi sarà concesso —, infine nel rifacimento del Niccolini. Si ricordi come a questo non paresse possibile del lavoro dello Shelley una versione letterale, se non « meschina, prosaica e mostruosa ». Conseguentemente non importa che il mio esperimento riesca un gran che per fargli perdere la partita.

Cominciamo adunque dal testo inglese. La tragedia volge al termine (atto quinto: presso lo Shelley scena ultima, presso il Niccolini penultima). Siamo in una prigione. Beatrice ormai condannata a morte, ormai sicura che non v'è più via di scampo, prorompe, attorniata dai compagni di sventura e dalle guardie, selvaggiamente in queste parole :

> Oh,
> my God! Can it be possible I have
> to die so suddenly? So young to go
> under the obscure, cold, rotting, wormy ground!

To be nailed down into a narrow place;
to see no more sweet sunshine; hear no more
blithe voice of living thing; muse not again
upon familiar thoughts, sad, yet thus lost!
How fearful! to be nothing! Or to be —
What? O, where am I? Let me not go mad!
Sweet Heaven, forgive weak thoughts! If there should be
no God, no Heaven, no Earth in the void world;
the wide, grey, lampless, deep, unpeopled world!
If all things then should be — my father's spirit,
his eye, his voice, his touch surrounding me;
the atmosphere and breath of my dead life!
If sometimes, as a shape more like himself,
even the form which tortured me on earth,
marched in grey hairs and wrinkles, he should come
and wind me in his hellish arms, and fix
his eyes on mine, and drag me down, down, down!
For was he not alone omnipotent
on Earth, and ever present? even though dead,
does not his spirit live in all that breathe,
and work for me and mine still the some ruin,
scorn, pain, despair? Who ever yet returned
to teach the laws of death's untrodden realm?
Unjust perhaps as those which drive us now,
o, whither, whither?

Io ho voltato così:

Dio, è possibil ch'io debba cader battuta da morte
così tosto? calar sì giovane sotto la terra
scura, fredda, putrefacente, abitata da vermi?
esser giù inchiodata in breve luogo; la cara
più non mirar luce del sole; nè udir più di cosa
vivente il lieto suono; nè baloccarsi altra volta
co' pensieri usati: tristi, ma così tolti e pèrsi!

Qual terrore! esser nulla! od esser... che cosa? Oh, ma dove son io? Lasciate che il senno almen non perda! Soave cielo, perdona i fiacchi pensieri! Se là non fosse alcun Dio nel vuoto universo, nè cielo, nè terra; nell' ampio, bigio, di luce muto, cupo universo spopolato! Se tutto, intorno, allor fosse il paterno spirto, gli occhi, la voce, il suo tòcco me avviluppante; egli atmosfera e fiato del viver mio dopo morte! Se talor con forma venisse più a lui somigliante; colla forma anzi che cruciarmi solea sulla terra, di grigio pelo sozzo e di rughe, e m' avvoltolasse tra quelle braccia opra d' inferno e, sugli occhi tenendo confitti gli occhi, seco giù mi traesse, giù sempre! Poichè non poteva egli al mondo far tutto e per tutto non era? egli solo? Anzi, anche morto, in tutto che spira l'anima sua non vive? e ancora a noi macchina danni e scorni, e ci angustia e dispera? Chi fu di ritorno le leggi a spòr dell' invïolato regno de' morti? Forse al dritto infeste come quelle ch' or noi sospingono, dove, oh, dove?

Il Niccolini ha rifatto:

Morrò sì presto! e giovinetta io deggio
da fredda oscura terra esser coperta,
e dormir fra la polve in loco angusto!
Per me del sol l' estremo raggio è questo,
e lieta voce di vivente aspetto
più non udrò! Così perder dovea
io l' antico dolor de' miei pensieri?
Tremendo è il nulla, e l'esser, che.... Pietoso
cielo, perdona i dubbî miei. Vaneggio....
sparì la terra, il cielo, il sole. Iddio,
Iddio.... nol veggo... erro in profondo, oscuro
e muto orror. Del padre mio lo spirto

l' universo divenne, e mi circonda
come se l'aer fosse... ei la vitale
aura, ch' estinta io spiro. Oh Dio! riveste
le forme istesse onde solea quel mostro
la figlia tormentar: veggo il canuto
ed irto crin, le rughe spesse e cupe;
e l'aride pupille al pianto ignote
in me conficca il crudo, e mi ravvolge,
sì, mi ravvolge nel nefando amplesso!
Giù, giù pel denso interminato orrore
egli mi trae: vive il suo spirto, e regna
per tutto: e tien l' onnipotenza istessa
ch' egli avea sulla terra, e mi ruina.
mi tormenta, m' oltraggia, e mi dispera.
Ahi dove! ahi dove!

Per tacere di diversi stroppiamenti e d'alcune futili amplificazioni: chi non vede come cangiando i dubbî tremendi che angosciosamente travagliavano lo straziatissimo animo di Beatrice ed avevano fondamento nella turpe realtà presente e nella fierezza del momento traverso cui il suo spirito passava, di questo rivelando l'altezza sublime; cangiando cotali dubbî in morbosi fantasticamenti e farneticamenti, abbia tolto a questo luogo tutta l'originale e terribile sua verità e potenza e fattone una rigonfiatura rettorica assai trita?

Voglio ora recare anche un brano tradotto fedelmente e lodevolmente. È il ritratto che l'assassino Olimpio fa del vecchio Cenci dormente. Ecco il testo:

We dare not kill an old and sleeping man;
his thin grey hair, his stern and reverent brow,

his veined hands crossed on his heawing breast,
and the calm innocent sleep in which he lay,
quelled me. Indeed, indeed, I cannot do it.

Soggiungo i versi del Niccolini:

Un cor che basti
a uccider veglio in grave sonno immerso
non era in noi: le bianche e rade chiome,
l'imperturbata maestà del volto,
l'aride mani ond'ei fa croce al petto,
che le solleva appena, e quel tranquillo
innocente sopor, così m'han vinto,
ch'io non osai, nè posso osare [1].

Si può in genere osservare che il Niccolini riesce meno male dove lo Shelley si permette qualche tratto descrittivo o meno si scosta da concetti consueti. Allora il Niccolini ci fa assaporare quella dovizia di lingua italiana scelta che aveva raccolta da' nostri classici. Da ciò parrebbe risultare che gli nocesse o la difficoltà d'afferrare i nuovi astrusi concepimenti o la sua incapacità a crear nuovi costrutti atti a significarli.

Talora però nascerebbe anche, come s'è già visto, il sospetto che non conoscesse bastevolmente la favella dalla quale doveva tradurre. Questa sua poca franchezza nell'inglese sembrerebbe confermata dalle postille di cui sono corredate due ballate in quella lingua sulla storia di Rosamonda per lui

[1] Atto IV: Shelley, scena 3ª; Niccolini, scena 8ª.

trascritte e rimaste tra i suoi manoscritti, postille che contengono la spiegazione dei termini meno comuni in quelle usati. Potrebbe esser questo il vero motivo pel quale nè a proposito del *Douglas* nè a proposito de' *Cenci* s'arrischiò a presentarsi ai lettori come fedel traduttore? Voltò invece fedelmente una lirica su Dante, da una signorina inglese, certa Teodosia Garrow, composta nel '45 in occasione di quella famosa scoperta del ritratto del poeta, che accese anche la fantasia del Giusti (1). Ma lasciamo risolvere ad altri tal questione poco rispettosa (2), ed ascoltiamo invece dal Niccolini stesso come avesse imparato quel tanto d'inglese che seppe: « Gli dirò » scriveva a Giovanni Morelli il 12 febbraio del '45 « che studiai l'inglese da giovinetto, in Pisa, e mi fu insegnato non da verun professore di quella università, ma da una buona vecchia, la quale si mostrava discreta, non prendendo da me che 10 lire toscane al mese per salario delle sue fatiche » (3).

---

(1) Vedila presso il Vannucci, *Ricordi* ecc., vol. I, p. 350.

(2) L'Arcari invece, op. cit., recisamente afferma: « Sapeva a perfezione la lingua inglese e la francese » (p. 27).

(3) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 327.

CAPITOLO IV.

Due tragedie sentimentali: l' " Antonio Foscarini „ e la " Rosmonda d' Inghilterra „.

Passando ora del Niccolini ad esaminar le tragedie più schiettamente originali: osservo che un autore drammatico può, scrivendo, o proporsi mire puramente estetiche e non ad altro intendere che a commuovere e dilettare; o servirsi della poesia per dipingere ed illustrare un dato momento della vita umana, scelto sia dal passato, sia dal presente, sia da un sognato avvenire; o giovarsi della storia e della saga, torcendole e traendole a significati allegorici, della poesia e della passione, per trasfondere negli spettatori i sensi o patriottici od altrimenti umani dai quali egli è animato. Tipi insigni per ciascuno di questi generi sono rispettivamente la *Giulietta e Romeo*, il *Goetz di Berlichingen*, il *Prometeo liberato*. Tragedie originali della prima sorta il Niccolini non ne compose che due, ed in esse la corda che segnalatamente vien fatta vibrare è quella del

sentimento tenero amoroso. Sono l'*Antonio Foscarini* e la *Rosmonda d'Inghilterra*.

È comune a queste due tragedie l'essere composte sopra un soggetto d'indole privata, come l'essere debitrici dalla loro efficacia tragica allo svolgimento e casi varî d'un infelice amore.

Ed a questo proposito, essendo che uno scrittore mette nelle sue opere, od almeno lo dovrebbe, sempre di sè stesso molta parte, nascerebbe il desiderio di conoscere quali amori ed amorose avventure ebbe il fiorentino tragico. Ma fortunatamente questa materia è già stata con assai ampiezza da altri trattata, precisamente da Italo Franchi nel *Fanfulla della Domenica* (1). Passi interessanti sotto questo rispetto occorrono anche nel suo epistolario (2). Utile potrebbe pur essere la lettura di varie sue liriche. Il Gargiolli attesta che il Niccolini da questo lato era d'animo tutt'altro che pigro e freddo (3). Nessuna maraviglia, del resto. Tutti i poeti hanno singolarmente patito di questo male. Lo Shakespeare era innamorato a cinquant'anni, il Goethe da un accesso di molle passione fu côlto a sessanta. Voglio tuttavia ricordare, a modo di curiosità, che il Nicco-

---

(1) IV, 1, 2, 34: *Ricordi intimi*. Si confronti anche l'ARCARI, op. cit., pp. 29-32.

(2) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lettere: 70, 152, 159, 161, 180, 188, 194, 263, 273, 274 ecc.

(3) G. B. NICCOLINI, *Vespro Siciliano*, pubblicato dal GARGIOLLI, Firenze, 1882. Si veda la nota 82 alla *Introduzione* di questo.

lini, sedicenne, già era stato spasimante d'una sua cameriera che poi aveva sorpresa in atto d'infedeltà grave col garzone d'un mugnaio; che aspirò anch'egli alla mano di Costanza Monti, mandando quindi, poscia deluso, in cuor suo, col Mustoxidi, chi sa quante cattive cose al Perticari; che più tardi portò un'affezione forse troppo intensa alla sua attrice Maddalena Pelzet: e riferire, per edificazione del lettore, un brano d'una sua lettera dove manifesta su questo argomento il suo intimo pensiero. Scrive alla Palli: « Stato libertino per vendetta d'esser tradito all'età di sedici anni da una donna, nella quale io avea posto vilmente il mio amore, sarei un cattivo amante e un pessimo marito. Bisogna credere alla virtù, non essersi abbandonato turpemente ai vizî, come ho fatto io, onde stimare ed amare una donna. Di più: con una ragazza gli amori finiscono in un matrimonio; con una maritata io, quantunque per mia confessione vizioso, non ho mai concepito come possa farsi all'amore, se per amore non s'intende brutalità. Fra le italiane turpitudini questa è la prima: io non potrei aborrire che il marito d'una donna che amassi, e la gelosia mi condurrebbe al delitto. Posso dirle che nel corso de' miei errori non ho mai sedotto fanciulle, nè turbato l'armonia di due esseri uniti dall'amore, dalla legge, dalla religione » ([1]).

Sarà opportuno altresì notare come il Nic-

([1]) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 70.

colini non trattasse mai argomenti erotici perchè li vagheggiasse in sè stessi. L'*Antonio Foscarini*, condito dell'aroma e della lusinga di molli fantasie, doveva predisporre gli animi italiani ad argomenti più espressamente e virilmente politici. La *Rosmonda d'Inghilterra* fu una divagazione, per isfuggire alla censura dopo il '30 fattasi più feroce (1).

*
* *

Il nucleo storico attorno al quale s'è formata la leggenda che nella prima delle nominate tragedie ebbe il suo definitivo suggello artistico, è poca cosa.

Pietro Daru nella sua *Storia della repubblica di Venezia*, al libro XXXII, ha il seguente passo: « Questo tribunale » parla del Consiglio dei Dieci « da lunga pezza odioso, aveva alcuni anni prima eccitata la pubblica indignazione, con uno di quegli errori irreparabili ai quali sono di necessità esposti quei magistrati che giudicano a precipizio, senza pubblicità e senza formali procedure.... ». Osserva che s'era formata una società segreta di delatori e che quel tribunale *avait pour maxime avouée de condamner sur un soupçon, comme sur une preuve*: e prosegue: « Un senatore, Antonio Foscarini, che era stato ambasciatore in Francia, fu denunziato come reo d'aver mantenute corrispondenze segrete cogli stranieri: il ricordo di ciò ch' era avvenuto alcuni anni innanzi (*allude alla congiura di Bedmar*)

(1) Ciò risulta da più lettere di quegli anni.

consigliando la severità, il Foscarini, benchè innocente, benchè membro del corpo più augusto dello Stato, benchè profondamente ammaestrato nelle leggi della sua patria, non potè dal fondo del carcere scolparsi di fronte alle deposizioni, gli autori delle quali gli erano sconosciuti. Egli fu impiccato come traditore ». S'apersero — segue poi narrando — in seguito gli occhi, fu del condannato riconosciuta l'innocenza e la sua memoria rimessa in onore [1]. Il passo è anche corredato d'una nota, nella quale, citato il Mayer, *Description de Venise*, tomo II, e specificato che l'accusa al Foscarini fu d'aver mantenute corrispondenze coll'ambasciatore di Spagna, sono aggiunti questi particolari: « Il medesimo autore dice che questo Foscarini fu giudicato colpevole, perchè effettivamente era stato visto, travestito, girondolare la notte nelle vicinanze del palazzo dell'ambasciatore; ma che questo travestimento, queste camminate notturne, non avevano per oggetto che una segreta relazione con una dama, della quale l'accusato salvò l'onore a spese della propria vita ».

Antonio Zardo, che oltre che nel già ricordato opuscolo, s'è di questa tragedia occupato diffusamente in un numero della *Nuova Antologia* [2], sfo-

[1] Ho tradotto e riassunto dalla seconda ediz., Parigi, 1821.

[2] *Nuova Antologia*, 1. 3. 41, 1892: *Due tragedie veneziane: « Il conte di Carmagnola » del Manzoni e l' « Antonio Foscarini » del Niccolini.*

gliando anche altri storici ha potuto sul Foscarini racimolare altre notizie molto scarse. Fu uomo d'ingegno, altero, dissoluto, senatore e figlio d'un senatore di nome Niccolò; fu ambasciatore alla corte di Francia nel 1607, a quella di Londra nel 1610; amò una straniera, la contessa Anna d'Arundel, moglie del maresciallo d'Inghilterra. Per dar meno nell'occhio, la visitava di notte e travestito; e siccome nella casa di lei convenivano, oltre all'ambasciatore inglese, quel di Spagna ed altri, i suoi nemici l'accusarono di rapporti con ambasciatori stranieri. Lo Zardo aggiunge che dallo studio esatto della storia risulterebbe che il Foscarini fu strozzato in una di quelle carceri che si dicevano *pozzi,* poichè qui venivano strozzati i rei di delitti capitali. Il Niccolini però credeva — vedi una sua nota alla scena quinta dell'atto quinto — che fosse stato strozzato di notte nelle stanze degli Inquisitori e venuto quindi esposto sulla piazza di S. Marco. Era doge allora Antonio Priuli (1618-1623).

Tale era, e non più copioso, il materiale che pel suo lavoro al Niccolini offriva la storia.

Il fatto si prestava assai ad una tragedia per l'aria di mistero onde era ricinto ed avvolto, ed anche per la sua cornice storica e geografica. Era l'epoca dell'inquisizione e della più orrida tirannide sacerdotale e regia. Un incubo immane premeva i popoli latini. Si trattava d'un fatto accaduto in Venezia, nella scena del famoso *Mercante,* di parte dell'*Otello,* del *Marin Faliero,* dei *due Foscari,* del

Conte di Carmagnola, della *Venezia salvata* dell'Otwai e di altri componimenti drammatici più o meno celebri. Abbondava in simil tema l'elemento terroristico e romantico.

Il Niccolini ha poi questa materia così accortamente amplificata e trasmutata ed ornata, che l'ha ridotta una delle più commoventi avventure d'infelice amore e di tirannica oppressione, ed ha strappato lacrime e fremiti a migliaia d'Italiani.

Presso di lui, Antonio Foscarini non è più figlio d'un senatore Niccolò, ma d'un doge inventato dal poeta, del doge Alvise. È stato ambasciatore, non a Parigi ed a Londra, ma nella libera Svizzera. Era anche prima propugnatore ed avido di leggi ed istituzioni ragionevoli e miti: quale sviluppo non avrà simil germe ricevuto fra i monti elvetici, tra quelle libere repubblichette e quella sanissima vita? Ora è stato richiamato dalla sua legazione: ed arriva in patria appunto quando si scioglie un'adunanza del veneto Senato, nella quale è stata fatta questa legge:

> Ogni patrizio
> che nei palagi d'orator straniero
> col favor della notte entri furtivo,
> o parlar seco ardisca, è reo di morte [1].

Viene nel palazzo ducale a salutare il canuto padre. Questi l'abbraccia, lo esorta a mantenere occulti

[1] Atto I, scena 1ª.

i suoi sensi soverchiamente generosi. Così discorrendo, a caso, gli viene poi a dire che la giovane patrizia Teresa Navagero è stata maritata al loro nemico Contarini. È da sapere che Antonio, prima di partire per la sua missione, aveva amato appassionatamente questa Teresa e nell'addio i due giovani s'erano giurata fede eterna. La notizia del padre gli è dunque una pugnalata al cuore. Dopo avere fra sè e sè meditato sul caso, e pianto, risolve di vederla e magari d'aver seco un colloquio.

Ora Teresa a quel matrimonio col vecchio Contarini era stata forzata, e passava i giorni nell'affanno. Il suo palazzo sorgeva a specchio della laguna. La sera del ritorno dell'antico amante essa si sentiva più angosciata del solito. La fedele ancella Matilde le stava al fianco. Le finestre erano aperte e si vedevano la notte ed il mare, piena la prima vestito il secondo d'immensa profonda poesia. Ecco, scorgesi tra l'oscurità accostarsi una gondola, s'ode un canto. È la voce d'Antonio. Essa è rapita in preda a tal commozione, che, per la vita di lui temendo, pensa di mandar prima l'ancella ad ammonirlo di lasciar di nuovo la patria, quindi, indotta dalle parole di questa, per invitarlo, affin di porgerle essa stessa tal consiglio di propria bocca, ad un segreto appuntamento nel giardino.

Su questo giardino davano le finestre dell'ambasciatore di Spagna. L'abboccamento ha luogo: ma mentre appunto sono ormai alle ambasce d'un addio eterno, giunge il Contarini, che del resto della

propensione della sposa pel Foscarini già aveva cominciato a sospettare. Antonio, nella furia di fuggire, per non diventare, trovato con Teresa, causa alla gentildonna di grave disonore, entra proprio nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna: dove, disperato e stimandosi ormai sempre infelice, si spara, nell'intenzione d'uccidersi, un colpo di pistola. Se non che il colpo fallisce. Scoperto, è in forza della nuova legge condotto nella stanza dei tre *Inquisitori di Stato* per venirvi processato e, se convinto, giustiziato. Essi sono il Contarini, marito di Teresa, Loredano, nemico mortale della famiglia Foscarini, e Badoero, uomo mite, ad Antonio affezionato. Quest'ultimo, interrogato del motivo pel quale era entrato nel vietato palazzo, pur protestando d'essere innocente, rifiuta di palesarlo. Badoero non vuol tuttavia indursi a condannarlo, per il che nella discordia dei pareri si richiede l'intervento del doge. Il povero Alvise usa ogni industria per istrappare dalla bocca del figlio il fatale segreto. Tutto indarno. Antonio più della vita aveva a cuore la buona fama dell'amata donna. Anche il buon Badoero deve adunque dare il suo voto, ed Antonio è sentenziato a morte. Teresa intanto, forsennata dal dolore, desta nella città un tumulto ed accorre velata alla presenza degl'Inquisitori e del doge; e, senza più alcun rispetto nè al marito nè a sè stessa, si manifesta per la Contarini, svela l'arcano del colloquio, dimostra l'innocenza del giovane. L'avrebbe salvato, ma il Contarini n'aveva affrettato il sup-

plizio. Si leva una tenda nera e si vede Antonio già strozzato. Teresa, spinta da disperazione, impugna uno stile e si uccide.

Della critica estetica di questa tragedia, che fu sempre giustamente considerata come una delle più belle dell'autore e fu quella per la quale egli specialmente s'affermò, n'hanno già fatta molti. Ricorderò le lodi, dell'*Antologia* in Italia, della *Gazette de France* e della *Revue Encyclopédique* in Francia, della *Foreign review* in Inghilterra, dell'*Ausland* in Germania. Al Niccolini mandarono plausi l'incontentabile Giovanni Carmignani e Salvatore Viale e piovvero, come s'è già notato, le congratulazioni sì da classicisti che da romantici. Ultimamente n'hanno trattato in lungo e in largo, come s'è già detto, lo Zardo ed inoltre Giuseppe Taormina nel suo articolo intorno a *Niccolini e Delavigne* (¹).

Vediamo adunque se, pure sotto il rispetto estetico, ovvero sotto qualche altro rispetto. resta a dirne qualche altra cosa anche per noi.

Il contenuto di questa tragedia, è di natura novellistica, per quanto non manchi, come s'è visto, l'addentellato storico. E due delle più belle tragedie dello Shakespeare non sono fondate su italiane novelle? L'opposizione tra la naturale legge d'amore e la sociale del connubio, ciò che è la base del componimento, fu l'eterno tema de' canti e sogni di tutti i poeti dall'*Iliade* agli ultimi drammi più illustri. L'altre circostanze erano similmente tali,

(¹) *Rassegna Nazionale*, n. 54, 1890.

che ci voleva un freddo giurista quale il Carmignani per giudicar questo un « soggetto pessimo di tragedia ».

Bisognerebbe poi diffondersi troppo per esaminare e partitamente giudicare tutte le modificazioni e miglioramenti che nel lavoro del Niccolini il cenno storico ha subìto. Il lettore avrà già da sè potuto rilevare le più notevoli, o sotto il rispetto dell'opportunità e convenienza sentimentale (il doge divenuto padre della vittima, l'amore per Teresa ripetuto da' tempi in cui costei era ancor donzella nubile, l'innocenza d'Antonio riconosciuta non per postume indagini o resipiscenza di falsi accusatori ma per l'eroismo e confessione della donna adorata) o per più accorto congegnamento e moltiplicata complessità drammatica (la infedele e complice è moglie d'uno de' medesimi Inquisitori, un altro di questi ad odiar la famiglia Foscarini è mosso da private ragioni) o per accomodamento alla nuova orientazione nazionale e libertaria (Antonio Foscarini mutato in giovane agitato da magnanimi ardenti spiriti ribelli, in una specie di carbonaro del '21).

Si veniva a dare così la stura a buona copia di belle situazioni e scene commoventi. Delle quali, se il lavoro non abbonda, n'offre tuttavia diverse. Ottimamente riuscita, ad esempio, è quella fra Teresa e l'amante [1]. Alle rappresentazioni faceva grande effetto l'altra tra il doge Alvise e

[1] Atto III, scena 2ª.

il figlio, cui si sforza invano d'indurre a quella confessione che avrebbe potuto salvarlo ([1]). Molto interessante è anche la scena tra il vecchio doge ed Antonio di ritorno dalla Svizzera ([2]). Tróvasene una notevole tra il Contarini e Loredano, che per l'aria di feroce mistero nella quale i due nefasti uomini s'avviluppano, ricorda in parte l'inarrivabile tra Marco e Marino nel *Conte di Carmagnola* ([3]). Ve n'è una del pari lodevole fra Teresa e il sospettoso marito ([4]). Quella poi fra Teresa e la confidente Matilde in faccia al mare ed alla notte, quando Antonio s'appressa e canta dalla gondola, muovesi tutta olezzando come l'*aura di maggio* di Dante, impregnata delle fragranze dei più scelti fiori romantici intrecciati classicamente; e se nella canzoncina d'Antonio s'accolgono insieme un mistico amoroso rapimento, meglio spiegato poi nella scena, tra i due amanti, del giardino, che ricorda i sospiri e soavi murmuri d'Eloisa, tubante tortora, nell'epistola che diretta ad Abelardo gli fa dettare il Pope, ed un'aura indefinibilmente e suggestivamente sentimentale, che richiama Carlo quando nei *Masnadieri* dello Schiller percorre, davanti all'amata Amalia alla quale non s'è ancor fatto conoscere, colle dita e desta il liuto per tosto deporlo e fuggire: ne' ragionamenti di Te-

---

([1]) Atto III, scena 9ª.
([2]) Atto I, scena 4ª.
([3]) Atto II, scena 2ª.
([4]) Atto II, scena 1ª.

resa coll'ancella, nel suo atteggiamento, v'è un fascino di mollezza ed angoscia profonda, che in molti punti rassembra l'immortale diverbio tra Fedra e la nutrice nell'*Ippolito* d'Euripide, emulato poscia nella sua *Fedra* in belli e dolci e flebili versi francesi dal Racine, — due tragedie che il Niccolini conosceva benissimo, avendo anche dall'una e dall'altra tradotta la terribile descrizione della morte d'Ippolito (1). Il dramma s'apre con un'adunanza del veneto Senato, dove si discute la legge per la quale il Foscarini doveva poscia venir condannato. E questa scena contiene eloquenti parlate. Siamo lontani dalle adunanze tutto movimento e vita dello Shakespeare: vi arieggia piuttosto il fare castigatamente e compassatamente aristocratico del *Consiglio* col quale s'apre la *Morte di Pompeo* e dell'altro col quale s'apre il *Tancredi*, esempî ch'egli stesso in una nota rammenta; ma ciò forse non isconveniva ai tempi ed alla storia.

Già lo Zardo ha, con altri critici, notato l'inconveniente che Teresa dall'atto terzo in poi non compaia più fino all'ultima scena del quinto (2). Ciò, secondo gli stessi critici, è difetto notevole, perchè, non sapendo qual fosse lo stato d'animo di Teresa durante l'imprigionamento e l'interrogatorio d'Antonio, ci riesce poi un po' nuova e strana la sua comparsa alla fine della tragedia. Si potrebbe anche

(1) Atto II, scena 5ª.
(2) *Nuova Antologia*, loc. cit.

aggiungere che così il poeta ha trascurato d'abbellire il suo lavoro di pagine commoventissime, quali si potevano cavare dall'ansia e dagli affanni della sventurata in quel frattempo. Prima che Teresa, dipintaci come donna molto gelosa del suo buon nome, e molto virtuosa, si risolvesse ad un atto così ardito, qual'era quello d'eccitare colle sue strida il popolo e poi penetrare nella stanza degli Inquisitori, fra i quali poteva ben dubitare che fosse anche il marito, specialmente se si noti, ciò che meglio si farà rilevar più avanti, che suo padre l'aveva indotta a sposare il Contarini per salvarsi dall'ira dei Tre — circostanza della quale pare poi che il poeta non si ricordi bene, poichè fa che il Foscarini che aveva inteso da Teresa tal racconto, udendo dopo da Beltramo, *Capitano grande*, essere il Contarini uno dei tre Inquisitori, tuttavia stupisca (¹) —; prima, dico, che Teresa si risolvesse ad un così temerario passo, dovette infierire nel suo animo una gagliarda battaglia di diversi affetti, dovette svolgervisi una crisi interessantissima. Di tutto ciò nulla tocca il Niccolini; e Teresa, dopo che l'abbiamo veduta svenire alla fine dell'atto terzo per lo scoppio di pistola che doveva freddarle l'amante, riappare solo al termine del dramma per cominciare senz'altro con queste parole:

> Di Foscaren l'amore
> fu dolor ma non colpa. Io dai primi anni
> la sua mano sperai....

(¹) Atto IV, scena 1ª.

e seguitare colle altre rivelazioni di cui sopra. Si vorrebbe anche sapere partitamente, come dell'incarceramento d'Antonio, Teresa venisse a conoscenza, come in seguito a questa notizia all'angoscia per la creduta morte dello stesso sottentrasse una sensazione d'affanno misto a speranza, quali fossero in quell'orribile periodo i suoi rapporti intimi col geloso marito, che d'altronde molto l'amava. Una deplorevole lacuna nel lavoro del Niccolini v'è dunque veramente. Vedremo come questo punto non aveva affatto trascurato altri che aveva già prima di lui trattata, o questa stessa, o materia analoga. Ma la ragione dell'error del Niccolini si può forse indovinar facilmente. Per presentare Teresa durante la prigionia ed il processo del Foscarini, bisognava alle sue stanze da quella degli Inquisitori passare dentro un atto, il quarto od il quinto: licenza che all'autore i suoi principî non avrebbero ancora permessa. Forse anche pensò di render così il trovato della repentina apparizione più efficace.

Ma diciamo qualche cosa de' personaggi.

Quel doge Alvise, nonostante la sua buona volontà che dal suo

> petto infermo esca una voce
> degna della repubblica,

nonostante il tenero affetto pel figlio, cui tornato abbraccia più volte dandogli quell'inutile consiglio che s'è visto e davanti al quale poi, per commuoverlo a scolparsi da quell'accusa, si genuflette, con

agli occhi il pianto, è una figura di doge molto magra e misera. Già forse anche questo suo grande affetto pel figlio è un po' troppo smorfioso. Alla terribile legge proposta da Loredano, prima s'oppone, poi gli basta udirne sostenitore Badoero per accettarla. Vorrebbe un governo più umano, ma si guarda bene dal manifestare questo suo desiderio. È odiato da Loredano, ma chi sa il perchè? Non c'è mai rappresentato in relazione colla moglie (se l'aveva), coi senatori, col popolo di Venezia. Egli ci dice in una sua parlata che il *suo crine incanutì sotto l'elmo e che invano cercò scuse ai sommi onori del dogato nella vecchiezza.* Questo è quanto di lui sappiamo. È un ammennicolo per istillarne alcuni luoghi pietosi. Quanta povertà di fronte al Francesco Foscari del Byron, che pure sostiene, oltre che l'ufficio, la stessa parte!

Dei tre Inquisitori quello che più spicca e colpisce è Loredano. Ho accennato all'indole misteriosa del suo aschero pei Foscarini, cosa di cui diversi critici hanno al poeta mosso biasimo. Io riferirò quello ch'egli stesso rispondeva al prof. Averardo Genovesi: « L'osservazione ch'ella mi ha fatto sulla necessità di motivare l'odio di Loredano, è giustissima: io credei che in quell'anima tenebrosa e inesorabile tutto dovesse esser mistero, e che non convenisse a Loredano spiegare chiaramente l'offesa per lui sofferta, prima d'averla vendicata. Ma pensando meglio a ciò, io son più della sua opinione che della mia. Ma ella avrà forse saputo dal suo

ottimo nipote e dal mio amico l'avv. Salvagn
ch'io fui costretto a stampare la mia tragedia p
presto di quello che avrei voluto, perchè ne corr
vano molte copie manoscritte, zeppe d'errori » (
È del resto nella sua fredda impassibilità assai te
ribile. Condanna perfino nel Contarini l'affetto c
niugale e lo consiglia ad avvelenar la consorte. Pi
volte descrive con orribili parole i doveri d'un Inqu
sitore. Per lui basta il sospetto, perchè un uomo si
reo: tratto, del resto, conforme alla notizia del Dar
Un uomo non deve neppur pensare, perchè

> pria si pensa, poi s'odia, e si cospira.

Ha scritto il nome d'Antonio Foscarini, come d'u
nemico dello Stato, nel libro dove si cancella sol
col sangue. Ma parla forse un po' troppo, e non
regge ad ogni modo al confronto del Marino man-
zoniano. Dei due suoi compagni, ai suoi eccitamenti
più che ad altro, si deve la ferocia del Contarini, al
quale punge del resto assai più il cuore la freddezza
della moglie: il Bodoero poi si mantiene quello che
suol dirsi un buon uomo.

Nei manoscritti del Niccolini alla Biblioteca
Laurenziana si conserva lo specchietto dei perso-
naggi da lui preparato per la prima bozza della tra-
gedia. Mette conto sapere quali aveva concepiti i
tre Inquisitori da principio:

---

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 133.

« Teresa moglie di Contarini Inquisitore di Stato (più geloso che feroce).

Badoero Inquisitore di Stato, nemico d'Antonio Foscarini e il modello degli Inquisitori.

Loredano altro Inquisitore di natura più dolce ». Badoero e Loredano si sono scambiate le veci, ma i tipi son restati tutti e tre gli stessi. Non ci voleva del rimanente per concepirli tali grande sforzo d'immaginativa. Il marito di Teresa era ovvio figurarselo geloso. Degli altri due veniva spontaneo il pensiero di farne uno più truce, l'altro più mite, il primo nemico dichiarato l'altro magari al giovane Foscarini favorevole. Quanto all'appropriazione dei nomi, era affar di gusto.

Teresa ci si presenta simile a certe donne che nella pompa di nobili forme molli e vistose folgorano dai quadri della scuola veneta, se non in quanto l'ingombra un velo di malinconia profonda e seducente. È figura tratteggiata con molta passione; ed invero il Niccolini aveva presente come esemplare il tipo d'una donna viva e vera, della Pelzet che, come vedemmo, anche amava, ed alla quale destinava appunto quella parte: ciò risulta da una sua stessa lettera (1). — È stato detto che

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 88: « Ho udito.... la fortuna che ha fatto costà (*scrive alla Pelzet, che si trovava a Ferrara*) la mia tragedia; ma più mi piace sentire che si rende giustizia al vostro talento, e che in Teresa si applaudisce Maddalena. Io pensava a voi scrivendo quella parte, e se ai posteri arriverà la mia tragedia (ma questa speranza è

mezzo poco proporzionato a rendere scusabile la sua condotta è il canto del Foscarini. Non si devono alla stregua delle leggi meccaniche calcolare i misteriosi rivolgimenti degli spiriti. E poi, simili ideali tipi di donne erano allora di moda: nessun male quindi se anche ad alcuna s'attribuiva una sensibilità così squisita e siffatta attitudine a poetiche emozioni. Del resto lo Zardo stesso, che riporta questo appunto, osserva: « Ma sarebbe esagerazione farne carico al poeta, quando si pensi ch'egli prepara così la stupenda scena dell'atto terzo fra Antonio e Teresa ».

Antonio ricorda molto il Paolo della *Francesca* del Pellico, ed è anch'esso, ripeto, ma più scolpitamente e fervidamente, un cospiratore del '21. Lo Zardo nel suo studio su *Niccolini e Schiller* rileva l'anacronismo e lo giudica analogo a quello del Marchese di Posa, nel *Don Carlos,* alla corte di Filippo II. V'è però tra le due concezioni una differenza schiacciante. Il povero Antonio, con tutto il suo ardore di patriotta, non fa che delle chiacchiere. Il confidente di Don Carlos invece è una creazione matura e stupenda; è un fine conoscitor del mondo, e nel suo vagheggiamento d'un governo liberale e tollerante ha ordito una lunga e complicata tela che instantemente prosegue.

superba), il vostro nome sarà unito al mio » (la lettera è del maggio 1827). Poco prima colla stessa così s'era sfogato: « Voi siete bella e virtuosa quanto Teresa » (lett. 87).

Sulla tessitura della tragedia e commettitura de' varii elementi i critici hanno sollevate molte obbiezioni. Con chiaro stile le raccoglie e riassume nella *Nuova Antologia* lo Zardo, e noi, a lui riferendoci, le passeremo brevemente in rassegna per secernere quanto vi possa essere di serio. Povero Niccolini! Abbiamo detto di lui tanto male e forse ci occorrerà dirne di nuovo! Non sarebbe dunque equo ritirarsi se s' offrisse nuova occasione di rompere per lui invece qualche lancia.

Anzitutto sofisticano: Non v'era pel Foscarini altra via di scampo che farlo entrare nel palazzo dell' ambasciatore di Spagna? E come vi penetrò per le finestre? — Per prevenire queste due difficoltà, l'autore avrebbe dovuto darci un' esatta descrizione del giardino e contorni, notificarci delle finestre dello spagnuolo ambasciatore con precisione l' altezza, farci sapere se nel muro erano fisse spranghe o beccatelli; e via di questo passo. Son d' opinione ch' abbia fatto molto meglio a risparmiare a noi e a sè simil briga.

Poi chiedono: Come si trovò subito chi era pronto a catturarlo? — A me sembra che il poeta, avendoci già prima, fatti assistere al colloquio tra Loredano e il Contarini, dal quale traspare di quale odio perseguissero il giovane figlio del doge, e significatoci come il suo nome fosse stato segnato nel volume dei cittadini sospetti e come fosse egli oggetto d'una speciale sorveglianza, e poscia avendo

fatta dal Contarini sorprender nel giardino Teresa turbata e confusa, non fosse obbligato a spiegarsi più oltre. S'addiceva, del resto, al tenebroso procedere dei Tre tener coperta la mano che colpiva.

Notano in terzo luogo: Siamo davanti una serie di combinazioni ed eventi puramente fortuiti. Opera del caso sono gli stessi sospetti del Contarini sulla fedeltà della moglie. — Balordo mi pare quest'ultimo appunto. Ed in genere, avendo il caso tanta importanza nello svolgersi della vita umana, perchè non dovrà aver parte anche nei viluppi della drammatica, che n'è l'espressione più viva ed esatta, siano pur d'ordine severo e grave? Si pensi alla *Giulietta e Romeo.*

Per un quarto rimprovero, recherò le parole stesse dello Zardo: « In Teresa si comprende il dolore del sacrifizio ma non l'assoluta necessità. Quali sono i motivi della persecuzione del Contarini contro il padre di lei, la quale di tale persecuzione è vittima? La narrazione ch'ella fa ad Antonio del modo con cui fu costretta a sposare il Contarini, non rivela nulla ». Ne fanno poi colpa naturalmente al metodo classico che al poeta, col freno dell'unità di tempo, non ha permesso di mettere in iscena i precedenti. — Per la non motivata persecuzione a danno del vecchio Foscarini, valga quanto sopra s'è detto a proposito di Loredano. Ma a Teresa bastava sapere che non c'era altra via per salvare il padre. Questa, nel colloquio del giardino, si diffonde a lungo sui tratti

stringenti e le preghiere che usò il padre a sospingerla all'orrido passo. Ecco la parte più interessante:

L'altero
(Teresa fa prima parlare il padre)
non amo io già!... quella potenza atroce.... =
Ei più non disse. Il genitor mirai
ai miei piedi atterrarsi, e a me, che invano
sollevarlo volea, bagnar di pianto
le abbracciate ginocchia, e dir con voce
che ascolto ancora: Questo capo, vedi,
prono per la vecchiezza, e quella terra,
che a sè mi chiama, a rimirar costretto,
non curvo è assai per la prigion crudele
che a me la muta ira dei Tre destina.
Non cercarne il perchè!... Misero! forse
troppo dissi alla figlia.... Ah! che tu sola
salvar mi puoi colle richieste nozze
dalle prigioni crudelmente arcane,
dai.... Pel temuto nome un sudor gelido
nelle membra mi corse, e vidi il padre,
di quel carcere orrendo al dubbio lume,
quel pan che getta una pietà crudele
prono cercar, mentre gli suona a tergo
la seguace catena, e poi nell'ombre,
fra l'ossa delle vittime insepolte,
trarsi piangendo al doloroso letto,
brancolar fra quell'ossa, e maledirmi.
L'orror del loco,

(Il padre l'avera condotta, prima di manifestarle questa sua volontà, nella stanza dove tra le braccia di Teresa era morta la madre imponendole obbedienza al superstite genitore, stanza che da quel giorno era sempre rimasta chiusa),

la pietà del padre
vinsemi sì, ch'io t'obliai.... Perdona.
per pochi istanti io t'obliava.

ANTONIO.

E poi?

TERESA.

A pianger solo, e ad ubbidir pensai.

Non ce n'è anche troppo per una fanciulla affettuosa e sensibile, quale noi dobbiamo figurarci Teresa?

Trovano, in quinto luogo, inconveniente gravissimo che il Foscarini venga a trovare il padre nella stessa sala dove s'era votata pochi minuti prima l'infausta legge e che quivi appunto in liberi accenti prorompa. — Non riesco ad intendere di ciò la ragione. Del resto il doge, all'annunzio della visita del figlio, aveva al suo *cavaliere* ordinato di vegliare affinchè nessuno venisse ad udire, volendo col primo intrattenersi segretamente [1].

Non istimano finalmente verisimile che nel corso di ventiquattro ore potessero svolgersi tanti avvenimenti. — Sono ingiusti. Soverchia intralciatura e moltiplicità di casi in questa tragedia non esiste affatto. In un pomeriggio potevano benissimo aver luogo la discussione in Senato della legge ed il colloquio del doge col ritornato figlio: più d'una mezzanotte non era certo necessaria per la passeggiata ed il canto in gondola e per l'abboccamento nel

[1] Atto I, scena 2ª.

giardino: per l'arresto, interrogatorio ed esecuzione del Foscarini, ognun sa con quale rapidità si procedeva. Ma forse l'accusa è piuttosto inspirata da disapprovazione del sistema classico in sè stesso. Se non che, i propugnatori di questo erano sì biasimevoli in quanto le unità le imponevano ad ogni costo in qualunque tragedia; e se una ne fosse uscita nella quale le stesse non fossero state rispettate, la giudicavano per ciò solo senz'altro sbagliata: ma interdire delle medesime l'osservanza quando non siano inopportune, è cadere nell'opposto eccesso. Il poeta dev' essere pienamente libero sia per l'un verso che per l'altro. Perciò il Goethe, da valentuomo com'egli era, dopo avere col *Goetz,* col *Clavigo,* col *Faust,* insegnato qual poco conto si dovesse fare delle classiche pastoie, gittò fra i critici tedeschi l' *Ifigenia in Tauride.* In qualunque dramma, del resto, composto anche coi criterî più liberi, abbiamo un condensamento di vicende, di sventure, di moto, di vita, che in natura si dà molto di rado, ma che è richiesto per l'efficacia. L' azione, ad esempio, dei tre primi atti del *Werner* del Byron, non occupa due interi giorni: eppure quale avviluppamento! Ciò accade anche nella lirica. Un' ode dovrebbe corrispondere ad un momento dell'anima. Ora è ben raro il caso che la vita d'un' anima possa essere naturalmente nel corso di pochi istanti agitata ed affollata da tanta copia di pensieri, forti sensi ed affetti quale viene rivelata da qualunque delle odi più mirabili. Ciò anzi si deve intendere d'ogni opera d'arte. È

la scelta e l'accumulazione che ne costituisce la vita. Neppure è da dimenticare che la verisimiglianza è spesso cosa molto discutibile e per essa un soro qualunque potrebbe riveder le bucce ai più grandi poeti del mondo.

A me pare invece, nella struttura del *Foscarini*, un grave difetto il colpo di pistola che s'ode alla fine dell'atto terzo. Lo spettatore che ha visto calare il sipario, se non colla persuasione, almeno con un grave sospetto che Antonio ne sia rimasto morto, non può poi molto vivamente commoversi se al principio dell'atto quarto lo vede ricomparire tra l'unghie degli Inquisitori. È errore analogo a quello che vedemmo alla fine dell'atto terzo della *Matilde*. ed analogo anche ne fu, come vedremo, il movente.

A parte questa disavvedutezza, e la lacuna già notata a proposito della storia intima di Teresa, l'*Antonio Foscarini* è tragedia abilmente e sapientemente concepita ed architettata, e sotto questo rispetto la migliore senza dubbio del Niccolini.

E davvero questi si trovava allora proprio nel fiore e colmo delle sue poetiche facoltà, poichè, anche per quel che riguarda lo stile ed il verso, la sua speciale maniera è qui portata a perfezione. Qui soprattutto spiccano, quella lindezza di frase, quella melodicità di ritmo, quella vivacità e risolutezza di movenze che sono a lui particolari. Non è facile in questo caso scegliere esempî. Il lettore, d'altronde, che non abbia presente la tragedia, può esaminare qualunque dei brani che per altro scopo ho già re-

cati e recherò. Vi sono tuttavia alcuni brevi tratti dei quali mi saprebbe troppo male non ornare il mio lavoro. L'uno sono i versi co' quali Antonio Foscarini, parlando al padre, descrive una sorte di schiavitù umana ne' prossimi passati tempi già molto diffusa:

Evvi un servaggio
senza ritorte e sangue; una prudente
tirannia che perdona ed avvilisce;
dal cor ti fura ogni viril pensiero
il vile esempio di potenti inerti,
che corrompe ed opprime; e le sue turpi
voluttà senza gioia all'umil volgo
son fatica o rossore. Ahi! l'uom talora
destar puoi coi supplizj: odio il tiranno
che col sonno l'uccide (¹).

Loredano alla sua volta così tratteggia l'ufficio d'un inquisitore:

Qui sonno simular conviene,
e aver mille occhi e mille orecchi aperti,
e far tesoro di parole e cenni,
scriver anche il sospiro. Ove dispieghi
il vizio le sue pompe, ognor presente
vegli la nostra cura: hanno i piaceri
il lor delirio: si discende allora
negli abissi del core; un solo istante
scopre gli arcani di molti anni, e tutto
si sorprende il pensiero. A noi si affida

(¹) Atto I, scena 4ª.

un immenso poter: molti ha segreti,
molti ha terrori; e simile alla notte,
sta la sua forza nel mistero: il mondo
non ha gran forza che non sia mistero [1].

Antonio, terminato il suo canto, dalla gondola soggiunge:

Queste del nostro addio
fur l'ultime parole: ogni parola
sia rampogna all' infida. Ah! s'io non deggio
rivederla mai più, corro alla tomba
che m'addita il dolor: farà la morte
del mio nome un rimorso; avrà la terra
infausto esempio di tradito amore,
e l'immagine mia sarà terrore:

dove sono anche da notare due spunti di melodramma. Più avanti lo stesso Foscarini si rivolge agl' Inquisitori, che gli minacciavano la tortura, con queste parole:

Voi lacerate a gara
queste misere carni! il poter vostro
all'anima non giunge: e ancor che osiate
chiamar parola il gemito che spira
sul sanguinoso labbro, io qui, lo spero,
morrò tacendo [2].

Così l'*Antonio Foscarini* è riuscito uno dei più vezzosi gioielli della nostra tanto disgraziata letteratura drammatica. Veramente l'autore ha fatto

(1) Atto II, scena 3ª.
(2) Atto IV, scena 5ª.

un po' come l'*apis Matina* d'Orazio, ed in qual modo meglio si vedrà in seguito: il suo lavoro è tutto effetto di paziente scelta ed industria, ma ha messo ad ogni modo insieme un fascio di tali bellezze di vario genere che avvince. Egli si mostrò adunque, almeno da questa parte, buon giudice delle cose sue quando così più tardi, il 24 dicembre del '39, rispondeva a Nicomede Bianchi che gliene aveva chiesto l'intimo avviso: « Ho quella modestia che è figlia della coscienza. La quale mi dice non esser io giunto al sommo dell'arte in un genere così difficile, e quindi condannato forse, come non pochi altri tragici, all'oblio. Nulladimeno per soddisfare al suo desiderio risponderò che fra le mie tragedie quelle che io credo meno cattive sono il *Foscarini* ed il *Giovanni da Procida* » ([1]).

Ma forse il lettore si maraviglierà che io me la passi così leggermente sullo strafalcione storico di cui molti critici hanno questo componimento ripreso. Trovano che nella repubblica Veneta non vigeva quel sistema di terrore in esso descritto e battuto. Tralascio che ad ogni modo il Niccolini seguì l'opinione de' suoi tempi, ed il *Conte di Carmagnola* attesti. Osservo invece che l'autore non volle tanto colpire Venezia quanto quel nefando ordigno d'oppressione ed abbrutimento che nel connubio del despotismo e d'un'inesorabile intolle-

---

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 220. — Vedi in fine, nota IV.

ranza religiosa erano diventati, e poscia ridiventati continuavano a mantenersi, tutti i governi del continente europeo. È puerile perdersi in simili cavilli quando si tratta di riscuotere la coscienza d'un popolo. Tutte le volte che ci pare che la penna di quegli scrittori abbia esagerando o flagellando trascorso, non dimentichiamo, il che sarebbe oltre che da ingrati improvvido, quale orrida condizione d'ignobile vita e turpe sofferenza fosse fatta a' padri nostri. E la tragedia di cui si parla ci riportava appunto a quell'epoca nella quale la nostra abbiezione e decadimento si consumarono.

Pervenuti a questa parte, un vasto campo assai meno esplorato s'apre alla solerzia delle nostre indagini. Poichè vien fatto di domandare: Ma quanto abbiamo veduto è tutto lavorio del Niccolini? Nessuno l'ha preceduto nella modificazione di quello scarso materiale storico, elaborandolo magari in modo che poco ormai restasse a lui da fare? Non corse una leggenda? — Investigare fino a che punto sia da commendare la potenza d'invenzione del nostro autore, torna studio manifestamente importantissimo.

Due nomi già furono tirati fuori dai contemporanei, l'Arnault ed un Lugnani. Lo Zardo ultimamente, senza fare alcun cenno del Lugnani, ha mentovati, senza darsi però cura di verificare, di nuovo l'Arnault, ed inoltre le *Serate letterarie* dell'abate Coupé e la novella d'Ippolito Pindemonte su *Antonio Foscarini e Teresa Conta-*

rini (1). Delle somiglianze invece che con quella del Niccolini ha una tragedia del Lugnani, s'è occupato il triestino Paolo Tedeschi, suo compatriotta (2).

Ora, dall'esame degli scritti stessi del Niccolini, balzano fuori due fonti che certamente ha avuto sotto gli occhi od almeno ha cercato di conoscere. Negli stessi s'accenna ad una terza, della quale nessun critico, ch'io lo sappia, ha fatta menzione, e che pure era da indovinarsi facilmente.

Che effettivamente di tutte e tre queste fonti si sia giovato, il loro raffronto colla tragedia lo dimostra.

Buoni amici furono il Niccolini ed il Pindemonte e vi fu tra loro più d'uno scambio di cortesie. Così il secondo spedì al nostro in dono un esemplare della sua poi celebre traduzione dell'*Odissea*, e ci resta la lettera nella quale il Niccolini si diffonde in lodi e ringraziamenti (3). Il nostro alla sua volta n'aveva cercato il parere sul suo voltamento in versi italiani dell'eroide attribuita ad Ovidio, *Saffo a Faone*, per quanto gli fosse noto come la materia di questa stridesse co' devoti sentimenti del cantore de' secondi *Sepolcri* (4). Del 1823 adunque, il 27 settembre, il fiorentino così scriveva al veronese: « M'è avvenuto di leggere nella *Storia veneziana* del Daru il tragico caso d'*Antonio Foscarini*, che per non

(1) Nella *Nuova Antologia*, loc. cit.

(2) Vedi *Arch. stor. per Trieste, Istria e Trentino*, IV, 3; e *Vita Italiana*, 25 settembre 1896.

(3) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 51.

(4) Ivi, lett. 48.

manifestare il segreto del suo amore per *Teresa Contarini*, sostenne di morire. Io mi sono invogliato di scrivere una tragedia su questo sacrifizio che l'amante generoso fece della propria vita all'onore della sua donna; ma l'istorico francese non fa che accennare il fatto, che potrebbe in sè racchiudere alcuni particolari capaci d'accrescere quello che si chiama interesse drammatico. So che vostra signoria ha scritto su questo argomento una novella in ottave, la quale per quante diligenze io m'abbia fatte non ho potuto rinvenire in Napoli, dove mi si dice che fu stampata. Spero di ritrovare in essa qualche notizia di più, e in ogni caso vorrei inspirarmi alla lettura di tanto poeta. — Sarebbe la mia speranza superba, se confidassi di ottenere da V. S. questa novella? » [1] Ignoro che alcun critico del *Foscarini* si sia occupato di questa importantissima lettera. Noto intanto che la novella del Pindemonte non era dunque « diffusissima » come ha asserito lo Zardo che ha voluto fare studî sul Niccolini senz'averne neppur letto, almeno sembra, l'epistolario.

Così la prima idea del *Foscarini* il poeta l'ebbe del '23, e leggendo il Daru. Questi però, l'abbiamo visto, non mette innanzi nessun nome della donna amata da Antonio Foscarini. Perchè adunque il Niccolini la chiama senz'altro *Teresa Contarini?* O correva già questo nome sulle bocche di tutti o forse lo

[1] VANNUCCI. *Ricordi* ecc., lett. 52.

sapeva dal titolo della novella del Pindemonte. La prima idea che si presentò al Niccolini fu d'una storia d'amore. Si badi però a chi scriveva. Il luogo del Daru, la parte che in quella faccenda aveva avuta il tirannico sistema di governo, i sentimenti che il Niccolini covava, non possono lasciar dubbî che non gli arridesse anche subito la dispostezza e confacenza politica.

Il Pindemonte l'11 ottobre gli rispondeva: « Da Verona mi fu spedita la gentilissima sua a Venezia.... Non risposi subito, perchè io credeva d'aver qui l'esemplare della novella che mi è rimasto: ma il fatto è che giunto a Verona, e cercatolo con diligenza, non mi fu possibile rinvenirlo. So che un poeta francese che si chiama Arnault, volea scrivere una tragedia sullo stesso argomento: se l'abbia scritta e stampata, non posso dirlo con sicurezza. Particolarità del fatto non se ne trovano, non solo in Daru e negli storici veneziani, ma nè anche, per quanto io so, negli Archivii. Spiacemi di non poter servirla come avrei desiderato, benchè col sacrifizio del mio amor proprio, non essendo io punto contento di quella poesia ».

Il Niccolini sa dunque intanto che sul soggetto che s'è proposto di trattare esistono due poetici componimenti, la novella del Pindemonte e la tragedia dell'Arnault. È vero che per l'Arnault il Pindemonte non garantisce, ma la notizia del Pindemonte glie ne completava una che doveva già aver trovata nel Daru stesso. Il Daru al brano ed alla

nota citata accoda anche la seguente noterella: « Questo aneddoto, che è stato riferito diversamente, ha somministrato il soggetto d'una bella tragedia, dove il terribile tribunale che governava Venezia è stato dipinto con altrettanta energia che verità, da uno di quegli sventurati, di cui la patria, le lettere e l'amicizia rimpiangono ugualmente la lontananza e del quale il talento come il nobile carattere hanno nell'avversità acquistato un novello splendore ».

Un cotale che del Daru ha fatta una versione italiana e l'ha stampata senza nome presso la Tipografia Elvetica, del 1837, a Capolago, postilla che qui si allude a lord Byron. È uno sproposito, perchè fra le opere del Byron non si trova alcuna tragedia nè dramma o mistero su questo argomento. Si parla invece dell'Arnault. Infatti si allude ad un poeta che del Daru doveva essere, oltre che contemporaneo, compatriotta ed amico e che, quando il Daru scriveva quelle pagine, dimorava in esiglio. Ora Antoine Vincent Arnault era appunto francese, di Parigi; era nato un anno prima del Daru, del 1866, per morire poi cinque anni dopo, cioè del 1834; ambedue inoltre erano membri del famoso Istituto, niente quindi di più facile che fossero anche amici. L'Arnault fu del '15 escluso dall'Istituto e bandito dalla Francia, per non ripòr piede nella prima che del '19 e non essere all'altro riammesso che del '29. La *Histoire de la République de Venise* uscì in prima edizione del '19, per il

che il Daru non più tardi del '18, od almeno entro i primi del '19, avrà dettato quel luogo. Ho notata anche l'espulsione dall'Istituto, perchè meglio s'intenda qual fosse il rimpianto delle « lettere ». Si osservi altresì che se l'Arnault ritornò precisamente del '19, pratiche pel suo richiamo si dovettero fare qualche tempo prima e di queste l'accenno affettuoso del Daru potrebbe benissimo essere un riflesso. Veramente gli eroi della tragedia dell'Arnault sono, come vedremo, una *Blanche* ed un *Montcassin*, ma vedremo altresì che tal cangiamento di nomi non inferma per nulla che soggetto ne sia l'identica avventura. Nè si dimentichi come il Daru rilevi che il fatto era stato narrato in diverse guise.

Non è da credere che al Niccolini, che dalla lettura del Daru ebbe al suo lavoro il primo impulso, fosse sfuggita questa indicazione. Per il che il non farne parola nella lettera al Pindemonte indurrebbe a sospettare che del componimento dell'Arnault avesse già avute notizie più precise, e magari se lo fosse già procurato: se non che potè anche tacere nella fiducia che se il Pindemonte avesse saputo qualche cosa gliela avrebbe notificata medesimamente. Ad ogni modo, due mesi dopo la risposta del Pindemonte, l'aveva sicuramente letto: così in una lettera a questo indirizzata l'attestava egli stesso, il 13 dicembre di quell'anno, in quella lettera che abbiamo già citata per il parlarvisi che vi si fa della versione dell'*Odissea* che il veronese poeta aveva già condotta a termine: « Ho letto la tra-

gedia d'Arnault che mi sembra debolissima: ma posso ingannarmi per l'amore dell'intrapreso lavoro ».

La terza fonte che, come dicevo, vien suggerita dagli scritti del Niccolini, e la quale da nessuno è stata considerata, è uno dei più grandi poeti inglesi, è quell'uomo straordinario che qualche anno prima aveva attirati su Venezia, su Ravenna e su altre città della penisola gli sguardi degli altri Italiani tutti; che venuto nella stessa Toscana aveva in Livorno fatta quell'impressione e dato origine a quelle dicerie che così bellamente ci descrive e narra il suo grande ammiratore ed imitatore Francesco Domenico Guerrazzi nella vita che poscia ne stese; che allora agitato da bellicosi fantasmi faceva vela verso la Morea per poi morirvi dopo pochi mesi: è insomma lord Byron. Di questo il Niccolini lesse la prima volta le opere del '23, proprio l'anno della concezione del *Foscarini*. Ed invero scriveva il 12 febbraio del '45 a Giovanni Morelli: « Il Byron, se bene mi ricordo, io non ho letto prima del 1823, perchè quel fatto che un anno prima successe in Pisa (allude all'assassinio del sergente Stefano Masi, per cagione della Guiccioli), mi fece prendere in odio quel grandissimo poeta: poi ne lessi le opere, e sebbene la mia opinione non sia d'alcun momento, io credo che nessuno dei più lodati autori del secolo presente possa stargli a petto » [1]. Ora in una nota ad un suo articolo inserito nell'*Antologia* del '23,

[1] Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 327.

l'articolo altrove citato sulla versione del *Riccio rapito* del Pope per l'Uzielli, reca dall'inglese tradotto in nostra prosa un breve tratto del *Child-Harold*. Fu dunque senza dubbio precisamente il '23 l'anno della sua iniziazione ai mirabili misteri di quella originalissima poesia. E lo stupore e l'entusiasmo che n' attrasse furono di fatto straordinarî, come appare dalla lettera al Morelli e da quello che del Byron gli abbiamo veduto dire nel *Discorso sulla tragedia greca* a proposito dello Shelley. Cosicchè io credo che dallo stesso abbia avuto insieme la prima spinta efficace verso il romanticismo: dal Byron, che effettivamente era altresì del romantico cielo la stella allora più rifulgente; quando il Goethe era ormai vecchio, i *Promessi Sposi* tuttora sotto le mani dell'artefice, nè Victor Hugo, che del resto al Niccolini rimase sempre esoso, s'era ancora levato nella corruscazione del suo ricco oriental manto.

Vediamo ora quanto il Niccolini possa avere attinto da questi tre esemplari.

Il primo poema inspirato dal caso del Foscarini è la novella del Pindemonte, in sessantasette ottave, venuta in luce del 1792 [1]. Notevole come preludio in qualche modo a quelle così pietose del Sestini, del Grossi e di più altri del decimonono secolo, è dettata del rimanente con assai poca pro-

[1] Vedila ristampata dal BARBÈRA. *Novelle poetiche di vari autori*, Firenze. 1885.

fondità di passione e per lo stile una languida imitazione ariostesca.

Antonio Foscarini è

> uom d'alto stato,
> bello della persona e amabil molto,
> e per facondo dir grande in senato.

S'innamora di Teresa Contarini, donna bellissima e virtuosa, ma alla quale i parenti avevano fatto a forza sposare un uomo

> rozzo, indiscreto, stravagante, e matto,

e che fu poscia marito infedele e s'ingegnò d'arrecarle ogni sorta d'afflizione e l'aveva perfino, comunicandole una turpe malattia, condotta già sull'orlo della tomba. Cosa poi curiosa, che spesso conversando con la moglie imprudentemente si diffondeva in lodi della facondia del Foscarini. Tutto ciò a poco a poco trasse Teresa a dimenticare per costui il proprio dovere. Ora,

> presso a quel della donna era il palagio
> de l'Inviato del Monarca ibero,
> pel qual passando, non a gran disagio,
> poter giunger nell'altro ei fa pensiero....
> La prudenza vietò di quel governo
> ogni commercio con ministro esterno.

Per tal via al Foscarini riuscì più volte di recarsi da Teresa. Ma finalmente fu osservato e spiato e, come colpevole di bazzicare pel palazzo dell'ambasciatore spagnuolo, incarcerato.

Qui il poeta si diffonde a lungo sulle lacrime e l'affanno ed il terrore di Teresa per la scomparsa dell'amante, del quale ignorava la sorte, ma che però sospettava caduto nella mani della giustizia, per averle già questo l'ultima sera riferito d'essere stato veduto e come perciò temesse. S' è già notata in questa parte la negligenza del nostro tragico.

Il Foscarini, interrogato da uno incaricato a ciò dal Tribunale dei Tre, si protesta innocente: ma vuol tenere nascosto il motivo delle sue notturne visite al vietato palazzo.

La chiarissima accusa è di tal pondo
da strascinar qual più giudice è lento;
i tempi sospettosi, quel profondo
silenzio del prigione in tal cimento,
e il saper che non ha valor al mondo
ch'esser non possa alfin corrotto e spento,
fer che dai Tre lanciata venne, e senza
timor d'inganno, la mortal sentenza.

Il Foscarini è strozzato, poi in piazza appeso. Si spande la trista novella.

Alla donna infelice da più bande
prima ne giunge appena un'aura tetra;
sa tutto alfine, e tremebonda, e morta,
cader si lascia a terra come morta....

Nè guari andò, che acuto mal l'assalse
ed al letto la fisse, incontro a cui
d'arte argomento alcun così non valse
che non troncasse in breve i giorni sui.

Ma se tacque l'amante, a lei non calse
men del parlar che del silenzio a lui:
ed espose i suoi casi, e la costante
infelice virtù del caro amante.

M'è piaciuto largheggiare in citazioni perchè questo curioso componimento del Pindemonte è pochissimo conosciuto.

In esso adunque, come vede il lettore, la parte della donna, della quale il Daru, ripeto, non dà neppure il nome, riceve un ampio sviluppo. Abbiamo una Teresa costretta dai parenti a sposare un odioso Contarini, una Teresa bella e anche pudica, in quanto ad accontentare l'amatore non acconsente se non per l'orribile condizione che il suo marito stesso le aveva fatta, una Teresa, che sentito il caso e la virtù del suo fedele, manifesta essa stessa, senza più darsi alcun pensiero della sua buona fama, la verità dell'accaduto ed è dall'ambascia infine tratta a morire. Non bastavano poche pennellate magistrali perchè da questa Teresa, ancora un po' volgaruccia, splendidamente sorgesse la forte e tragica del Niccolini?

Notiamo, di passaggio, un'altra cosa. Nel Pindemonte compare anche un

sacro ministro in lungo manto e bruno

per confessare Antonio. Il poeta toscano da questo lato fu sempre molto schizzinoso; e per quanto coi romantici si rabbonisse, aveva il capo troppo edu-

cato alla luce e purezza ellenica per amoreggiare, pur quando in diversi suoi drammi sarebbe stato storicamente opportuno, con simili tetri figuri.

Se il Niccolini del resto non trovò subito del '23 la detta novella, è da supporre che in quattro anni, non essendo stato il suo lavoro prima del '27 rappresentato, gli sia capitata tra le mani.

La tragedia dell'Arnault uscì nel 1798. Il Pindemonte, che ci ha detto come l'Arnault già volesse scrivere una tragedia sul caso del Foscarini, può benissimo averlo saputo dal poeta stesso, durante magari il suo lungo soggiorno a Parigi, dove si trovò anche allo scoppio della grande rivoluzione. Non sarebbe anzi impossibile che di quel soggetto i due scrittori avessero ragionato assieme e che ambedue pensassero allora, il Pindemonte di comporvi sopra una novella, l'altro una tragedia, la quale ultima non sarebbe poi stata condotta a termine se non sei anni della prima più tardi, come opera naturalmente di maggior lena e fatica. È singolare per altro che il Pindemonte si sia dimenticato così di quella faccenda, che nel 1823, venticinque anni dopo la pubblicazione della tragedia dell'Arnault, di questa punto ancora sapesse. Ma gli avvenimenti in quel frattempo successi gli dovevano aver fatto obliar del tutto quella fantasia d'età più verde, se neppure più sapeva dove si fosse ficcato l'esemplare della novella che aveva per sè tenuto.

L'Arnault è nome che dovrebbe essere cono-

sciuto da tutti gli studiosi di lettere italiane, poichè fu autore di quel leggiadrissimo idillio:

> De la tige détachée,
> pauvre feuille dessechée....

così soavemente imitato da Giacomo Leopardi. Per la sua produzione tragica ha col Niccolini, oltre l'opera della quale siamo per discorrere, altri punti di contatto, poichè s'è occupato anch'egli di Mario, avendo nel 1791 pubblicato un *Marius à Minturne*, e come il nostro nel *Nabucco* anch'egli ha nel *Germanicus,* e verso gli stessi tempi, cioè del '17, trattato. sotto il velo d'antichi nomi, delle faccende napoleoniche. Il titolo preciso della sua tragedia che attualmente c'interessa è *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens.* Eppure il Pindemonte parla d'un lavoro drammatico sulla storia del Foscarini. Ma si pensi al *Tancredi* del Voltaire ed ai posteriori *Vépres Siciliennes* del Delavigne, dove in fatti italiani abbiamo introdotti a protagonisti de' francesi. Era un vezzo per blandire la vanità dei proprî connazionali. Si noti come uscisse un anno dopo che la repubblica veneziana era rimasta vittima della prepotenza del general Bonaparte. S'affrettò forse a pubblicarla come lavoro d'occasione?

Il Montcassin, sostituito, ripeto, allo storico Foscarini, ha già avuto tempo, nel suo soggiorno in Venezia, di stringersi in amore con Bianca, figlia del feroce Inquisitore di Stato Contarini, e col suo valore ha intanto scampata la repubblica dal peri-

colo che l'aveva minacciata nella congiura di Bedmar. Vagheggia ora il momento di deporre a' piedi di Bianca il novello alloro e s'appresta a chiederne, giacchè poteva ormai farlo con diritto, la mano. La tragedia s'apre con una seduta, cui presiede il doge Antonio Priuli — quello della storia —, del gran Consiglio, dove si decretano alti onori al Montcassin, per avere, prima collo scoprire la congiura, poi coll'armi disperdendo i ribelli, salvato lo Stato; si decreta cioè che sia tratto per la città in trionfo ed il suo nome iscritto nel *libro d'oro* de' veneti patrizî. Nella stessa, su proposta del Contarini, si formula ed approva anche una nuova legge, che cioè sia punito di morte chiunque, o reo od innocente, osi da allora in poi aver relazioni con ambasciatori stranieri. Nella discussione di questa si rivela l'indole diversa di quelli che in seguito apprenderemo essere i tre Inquisitori di Stato, del Contarini cioè, già nominato, di Loredano e del Cappello: in quanto il primo, il più feroce, la propone, l'altro, impassibile e freddo, la sostiene, il terzo finalmente, d'animo mite, la combatte; e solo s'induce a concederle la sua approvazione per la calda parola dello stesso Montcassin, che, assistendo esso pure all'adunanza, se ne fa anch'egli disgraziatamente propugnatore nell'entusiasmo per la sicurezza della sua nuova patria. Sciolto il consesso, il Contarini sfoga col Cappello, che l'aveva contradetto, il suo malumore; ed il buon Cappello, a tôrre per sempre l'antica divisione ed inveterato odio

delle due potenti famiglie, gli chiede la mano della figlia Bianca, naturalmente con molta soddisfazione del medesimo, al cui casato si venivano così a crescer lustro ed all'ambizione mezzi.

Bianca intanto colla nutrice Costanza esulta delle onoranze di cui è oggetto l'amato Montcassin. Sopravviene il padre e le chiede se sarebbe disposta ad andare sposa a un eroe che gode la stima di tutto il popolo. Essa crede si alluda al Montcassin e risponde affermativamente. Il padre non può fare altre spiegazioni perchè è improvvisamente chiamato in Consiglio. Appunto allora arriva il Montcassin, e si fa gran festa così per l'esaltazione di questo come per le sperate prossime nozze. Ma arriva anche il Cappello, avvisato dall'illuso Contarini delle ottime disposizioni della figlia per lui. Confusione di Bianca. Il Cappello riparte a capo basso e rattristato, i due innamorati si rinnovano le antiche promesse. Bianca allora, poi Montcassin, cercano piegare in loro favore l'animo del padre: ma il Contarini è barbaramente ostinato. Concepisce anzi odio grande contro il Montcassin; ed appena rivede il Cappello gli ripromette la figlia, dileguandone gli scrupoli coll'assicurarlo che questa l'amava.

Montcassin e Bianca hanno quindi un segreto colloquio in un gabinetto che mette in una sala le cui finestre guardano sul cortile dell'ambasciatore di Spagna. Montcassin sollecita Bianca a fuggirsene con lui: ma questa non vuol mancare di rispetto al padre finchè non abbia sul suo animo spuntate l'ul-

time prove. Entra in furia la nutrice, Costanza, ad avvertirli che si dividano, perchè sopraggiunge il Contarini. Il Montcassin è costretto ad uscire per l'adiacente sala e si trova così nel cortile dell'ambasciatore di Spagna.

Il Contarini veniva per isforzare la figlia a maritarsi al Cappello; che poco dopo arriva anch'esso, per conchiudere lo sposalizio, accompagnato da due servi con torce accese. Bianca sviene. Li leva d'imbarazzo il Pisani, il segretario degli Inquisitori, recando l'annunzio che è stato arrestato il Montcassin come violatore della nuova legge: per la qual cosa il Contarini ed il Cappello partono subito, lasciando interrotta la cerimonia, per trovarsi al tribunale. Bianca riavutasi ed udito che è ancor libera ma che il Montcassin è in prigione risolve di presentarsi, malgrado le dissuasioni della nutrice, al terribile tribunale. Gl'Inquisitori intanto procedono all'esame ed interrogatorio del Montcassin, che il mite Cappello vorrebbe trovare innocente e salvare, nonostante gli aizzamenti del Contarini che ricorre perfino al pungolo della gelosia. Il Montcassin confessa il fatto, ma tien pertinacemente segreto il motivo. Moriva volentieri, perchè dall'ingannato Pisani aveva udito che s'era tra Bianca e Cappello compiuto il rito nuziale e d'altra parte voleva mantenere intatto l'onore della donna. Così anche il Cappello deve infine sottoscrivere la condanna: richiede però che se ne differisca l'esecuzione fino al romper del giorno (il colloquio tra Montcassin

e Bianca aveva avuto luogo di notte e così gli altri fatti susseguiti). Il reo è condotto altrove. È annunziato l'arrivo d'un testimonio. Entra una donna velata che si manifesta per Bianca. Il Contarini vuol che sia cacciata, il Cappello che s'ascolti. Essa narra come s'era svolto il caso: ma non s'era più in tempo. Viene alzata una tenda e si vede il Montcassin già strozzato — illegalmente, si capisce ch'era stato un tiro del Contarini —. La donna, emesso un grido, si lascia cader morta sull'amato corpo.

Occorre che mi trattenga a dimostrare le straordinarie analogie che con quello del Niccolini ha questo schema? L'adunanza in principio, il segreto colloquio, la catastrofe, le figure dei tre Inquisitori, le particolarità di tempo e di luogo.... Osserverò invece, benchè a malincuore, che del lavoro dell'Arnault più vivamente drammatico è il congegno, che il francese ha meglio approfonditi i caratteri, più abilmente assegnate e contrapposte le parti.

Ma il Niccolini ha seguita la falsariga dell'Arnault anche in singolari parlate e certi spunti dialogici.

Ciò specialmente è accaduto nella scena dell'adunanza, il cui ordito è ne' due autori identico: colla differenza che il nostro assume un tono più elevato ed energico, si dimostra più squisito artista e più diligentemente lumeggia lo sfondo storico. Il doge Alvise del Niccolini sostiene in essa le parti dell'arnoltiano Cappello, come il suo Badoero

vi sostituisce il più antico Montcassin. Ecco dunque una parlata del Cappello (non essendomi accaduto d'aver tra le mani il testo francese, cito una traduzione anonima stampata a Livorno nel '27 da chi alla gloria del Niccolini voleva recare oltraggio; del resto rozza traduzione e che non ha maggior sapore d'italianità di quel che, a quanto pare, n'avesse senso il vile che la fece):

....Vano dunque fia
che da nostra politica, che sola
sua sicurezza nel sospetto fonda,
delli tre inquisitori esteso siasi
l'alto poter dal senator primiero
fino al più oscuro cittadin; che ovunque
questo tremendo tribunal presente,
invisibil per tutto, a tutti ignoto,
tutelare, inflessibile, non prenda
leggi che dal momento, e a un punto istesso
accusi, informi, danni, e il reo punisca?
....Il rigor sommo
soltanto il reo colpir si crede forse?
No, Contarini, è l'innocente, a cui
danno, l'errore, il caso, o tosto, o tardi
in delitto mortal converso fia.
E se addottiam così funesta legge,
qual ci rimane libertà? Noi schiavi
del poter nostro, è tempo omai di porre
argine al prezzo a cui salir già femmo
di governarci il dritto. Ah! non si lasci
che una falsa prudenza in peso enorme
converta alfin l'indipendenza nostra:
e che a giogo più ferreo ci assoggetti
di quello che un tiranno impor potrebbe.

Si confronti con questo che dice il doge Alvise:

....Errore e caso
tu converti in delitto, e calchi impune
mille innocenti per trovare un reo.
È forse lieve autorità permessa
al consiglio dei Tre, che a tutti ignoto,
ricerca, accusa, esamina, e condanna?
Siam severi, ma giusti; abbiamo, o Padri,
meno sospetti, e più virtù; nè suoni
sopra labbro stranier vero l'oltraggio,
che potenza hanno pochi in questa terra,
e libertà nessuno, e mal si usurpa
di repubblica il nome, ove il Senato
divenne un crudo ed immortal tiranno.

Così, presso il poeta francese, pèrora per la legge il Montcassin:

....Oblierete quale
esecrando delitto meditava
un perfido ministro? E quali il suo
micidial progetto a noi serbava
orrendi effetti? L'atterrito ciglio
volgete intorno: in ogni lato, aperta
a stranieri nemici, Adria mirate
in teatro d'orror tosto cangiarsi:
e della pace in onta, a rio furore
in preda la scorgete, empio diritto
di crudo vincitor. Al fosco lume
del già cadente, ed infiammato tetto,
il cittadin pacifico vedete
su le piume trovar letto di morte;
e le vergini figlie e caste spose,
ricoperte d'obbrobrio, all'assassino
brutale in braccio. Profanati i templi

sacri alla nostra fè; carceri schiuse;
su' tribunali lor confitti, esangui
i padri della patria; età senile
e pargoletta età non rispettate;
serbato a schività chi sfugge al ferro;
commisti pianti e strida, e in un confusi
sangue, fuoco, saccheggio, orrore e morte.
Ecco ciò che impedir, che prevenire,
padri coscritti, anzi dovrete. Invano
del senato il rigor, dicesi, piomba
sopra sè stesso. E che? Non spetta forse
delle leggi ai ministri, al popol tutto
esempio dar di tollerarne il peso?

E così il Badoero presso il Niccolini:

.... Io mai non chiudo
al sonno i lumi che del vil Bedmaro
non ricordi le insidie, e i sogni miei
non son che immago della notte Ibera.
Veggo l'armi, le faci, e quanto ardisce
licenza, ira, vendetta; e madri e spose
tratte pel crine, i pargoletti uccisi
nel sen materno, delirar nel sangue
il rapace soldato, e fra i delitti
d'un' infame pietà, le nostre figlie
interrogar sui titoli degli avi
con feroce sorriso, onde più cara
gli sia l'ingiuria del pudor latino;
poi misurar col guardo i gran palagi
onde rapì le vergini, lanciarvi
le preparate fiamme, indi col ferro
spingerle fra gl'incendî, e ai patrii tetti
render così quelle infelici. Assiso
il rifiuto di Spagna e di Navarra

sull'itale ruine, e fra i silenzii
della vota città, vi conta l'oro
con sanguinose mani, e alfin conosce
qual mercè dall'Ibero abbia il delitto.
Voi siete padri: allo splendor di queste
fiamme, che son presenti il mio pensiero,
da voi si detti la temuta legge:
date alla molle Italia un grande esempio
di giustizia crudel contro voi stessi.

Si ricordi il modo nel quale dal nostro sopra vedemmo raffazzonati l'Home e lo Shelley. In particolare nel secondo passo è facile osservare una minuziosa cura d'affinamento e faccettazione, che manifestamente scopre con un emulo il poeta impigliato da studiosa gara.

Come presso l' Arnault il Pisani, segretario degl' Inquisitori, così presso il Niccolini Beltramo, capitano grande degli stessi, conducono i rispettivi rei nella stanza del tribunale ed ambedue sono dolenti del tristo ufficio e tócchi di compassione e riverenza. Il Montcassin chiede al Pisani i nomi degl'Inquisitori:

MONTCASSIN.

A me lor nomi
lice saper?

PISANI.

Sì. Loredan, Cappello,
Contarini.

MONTCASSIN.

Gran Dio!

Il Pisani, nell'intento di confortarlo, gli dice che il Cappello è mite e nei suoi miti disegni trarrà anche il Contarini, avendo poco prima sposata la figlia sua, Bianca. Viene così, senza saperlo, a conficcare nell'animo dell'infelice una spina orribile.

MONTCASSIN.

(Oh Dio) ma quando
si uniro?

PISANI.

In questa notte.

MONTCASSIN.

In error siete.

PISANI.

Di certo il so.
. . . .

MONTCASSIN.

Tu Bianca.... oh Dio!
è mia sorte decisa.

Presso il Niccolini abbiamo:

ANTONIO.

Tu pio, vorresti
dirmi dei Tre che hanno qui seggio il nome?

BELTRAMO.

Badoer, Loredano, e al par severo....

ANTONIO.

Chi?....

BELTRAMO.

Contaren....

ANTONIO.

Che intesi?

BELTRAMO.

Egli non era
così rigido pria; ma non è lieto
delle recenti nozze. Oh se a te nota
fosse quella gentil!... [1]

Nell'allusione a ciò che riguarda la donna c'è naturalmente un riflesso delle diversità nell'azione, ma abbiamo presso l'uno e l'altro un'involontaria trafittura analoga.

Si noti anche un'altra cosa, che cioè le difficoltà del Cappello a firmare la sentenza di morte trovano una base giuridica in una clausola ch'egli stesso già aveva voluto che alla legge s'apponesse, per la quale andava esente da pena chi fosse dai Tre riconosciuto trasgressore innocente. La ripugnanza invece del Badoero non possiamo spiegarla che pensando ad imitazione; o se vogliamo motivarla colla facoltà di fare intervenire il doge, riesce sempre chiarissimo trattarsi d'una sostituzione. Ora s'intende anche la ragione di quell'intempestivo colpo di pistola. Il Niccolini voleva aggiungere un altro tratto di diversificazione dall'Arnault ovvero renderlo, a parer suo, più forte ed efficace.

[1] ARNAULT, atto V, scena 1ª; NICCOLINI, atto IV, scena 1ª.

Un'inezia. Nello specchietto che sopra ho citato de' personaggi della prima bozza del Foscarini, la confidente di Teresa portava il nome di Bianca. Ciò starebbe lì a significare il servizio che la musa francese ha prestato alla più nobile e ricca e graziosa e maestosa musa italiana? [1]

Il primo a notare il plagio fu un certo Filippo Cicognani, autore anch'egli di tragedie di pochissimo valore; ed uno, forse per questo, dei più acri nemici del Niccolini, contro al quale scrisse anche articoli e libelli. Con lui si schierarono varî altri, al Niccolini infesti anche per causa d'opinioni politiche. E della tradotta tragedia dell'Arnault si fecero immediatamente nello stesso anno 1827 due edizioni, quella, già ricordata, in Livorno ed un'altra in Firenze [2]. Ebbero anche l'infelice idea di metter su, sempre del '27, la compagnia Marchionni perchè la *Blanche et Montcassin* venisse recitata, e ciò si fece due volte, ma la prima non ebbe alcun esito, fu fischiata la seconda [3]. Il *Foscarini* intanto passeggiava trionfalmente per tutti i teatri d'Italia e faceva battere fervidamente tutti i cuori. Era una giusta punizione che il popolo italiano infliggeva

---

(1) Dopo tutto ciò può vedersi con qual fondamento lo ZARDO si permetta di scrivere: « Ma chi ponga a confronto l'una tragedia con l'altra, troverà senza serio fondamento l'accusa ».

(2) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 90.

(3) Ivi, lett. 98.

a quei miserabili invidiosi che non dubitavano di dissotterrare un meschino francese per svergognarne uno de' migliori nostri. Allora era tempo di fare e di combattere, non di roderci l'un l'altro. L'affetto per l'incorrotto cittadino fece anzi dimenticare poscia il plagio totalmente.

L'autore però si sentì molto accorato, tanto più che avrebbe potuto fare una trista figura davanti alla Pelzet, che amava, la bella attrice alla quale dichiarerà poi spesso d'esser debitore della fama del *Foscarini*. È curioso scorrere le lettere che a lei scrisse quell'anno. Ivi non solo stette sempre saldo a negare; cercò anzi d'insinuar talora di non averlo, l'Arnault, letto affatto. Ed invero così s'esprime in una di esse, schermendosi dall'accusa d'avere attinto dal Lugnani: « Almeno della tragedia di Arnault io conosceva il piano da un dramma messo in musica dal Rossini e da Geoffroy » (1). Conveniva simular d'ignorare anche i capolavori de' grandi maestri di musica del tempo? Ma noi abbiamo visto che cosa notificava al Pindemonte. In alcune di quelle lettere promette anche, per iscolparsi, di pubblicare assieme al *Foscarini* un estratto dell'Arnault: ma non l'ha poi fatto mai: ciò che prova che s'accorgeva molto bene come sarebbe stato un espediente poco opportuno. Da una anzi parrebbe che l'avesse già preparato: « All'accusa che egli (il Cicognani) dà, ho già risposto con un lunghissimo estratto della

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 80.

tragedia dell'*Arnault,* che stampo unitamente al *Foscarini:* le cose nelle quali mi sono combinato con lui sono dell'essenza del fatto, ma chi non è maligno o stolto, vedrà che nulla io devo a lui, e tutto all'istoria, e che la sua tragedia è una delle cose le più ridicole e scempiate che siano state fatte. Nè questa è opinione mia, perchè mal potrei esser giudice in causa propria, ma di tutti i francesi che l'hanno letta, e fra gli altri il sig. Lamartine, il più gran poeta che abbia la Francia [1]. L'estratto porrà in luce questa verità agli occhi dei più ostinati: *ma per ora vi prego di tacerne,* e non metter campo a rumore prima che sia stampata la mia tragedia ». Ma il Vannucci che pubblica la lettera [2], protesta in una nota di non aver mai veduto tale estratto a stampa. Era un'astuzia per tener la Pelzet a bada fintanto che la tempesta fosse dileguata.

Del resto neppure l'Arnault ha il diritto di stare molto allegro, poichè, oltre all'essere per ciò che è arte, come già s'è accennato, e poesia dal Niccolini di gran lunga vinto, oltrechè quella catastrofe arieggia un tantino altre storie amorose, come l'*Olindo e Sofronia* del Tasso, e riflette anche una lontana eco del fato di Romeo e Giulietta (non in-

---

[1] Anche il LAMARTINE nutriva pel nostro stima e simpatia e con vivo piacere ne leggeva le tragedie. Vedi *Una lettera di A. Lamartine a G. B. Niccolini,* pubbl. da M. FORESI, Firenze, Landi, 1900.

[2] Lettera 79.

tendo però dire che queste abbia avute espressamente presenti), nell'imbastitura del suo lavoro s'è chiaramente foggiato sull'intelaiatura del *Tancrede* del Voltaire. Anche questa tragedia, come il lettore forse sa, s'aggira sui casi infelici d'un amore tra un francese ed un italiano: è un cavaliere di razza francese, di nome Tancredi, la cui famiglia s' è stabilita in Siracusa, che ama un'Amenaide, figlia d'Argiro, uno de' più illustri cavalieri della città stessa. E come nell'Arnault (qualche cosa d'analogo, noto, abbiamo anche nell'*Alzira*), a turbare il loro idillio interviene la necessità che per un vincolo nuziale due potenti famiglie siracusane si riconciliino, quella d'Argiro e quella d'Orbassano, col mezzo d'un matrimonio tra quest'ultimo e Amenaide. Anche la tragedia del Voltaire s' apre con un Consiglio e coll'approvazione d'una legge iniqua di cui, qui però più immediatamente, è vittima il protagonista: con un' assemblea dei cavalieri alle cui mani è commesso il governo della siracusana repubblica, dove pure si fanno lunghe ed eloquenti parlate con istoriche allusioni, e dove si sancisce una legge, cardine del dramma, a tenor della quale Tancredi, come di razza straniera e per di più educato a Costantinopoli, è proscritto. Tancredi poscia compare, come l'ariostesco Ariodante — Voltaire era allora (1760) un neofito dell'entusiasmo per l'Ariosto —, travestito e sconosciuto a difendere l'onore dell'amata donna ed uccide in duello l'accusatore e rivale Orbassano: e poichè anch'egli, in malafede come Ariodante,

crede veramente Amenaide rea di relazioni amorose col saraceno Solamiro, combatte contro questo per la nuova ingrata patria — Montcassin che salva Venezia —, spegne l'infedele guerriero e disperatamente si caccia dove più arde la mischia e quindi, carico di ferite, viene a morire dinanzi alla fanciulla del suo cuore che allora solo apprende essere innocente e la quale, come Bianca sul Montcassin, cade sopra di lui per l'eccesso dell'ambascia anch'essa morta. Cosa curiosa che — quasi indice dell'imitazione — anche nell'adunanza dei siracusani cavalieri figura un Loredano.

Del resto, così il *Tancrede* come la *Blanche et Montcassin* e le *Vêpres Siciliennes*, rappresentano, col porre la scena degli avvenimenti in Italia e farne principale attore un prode francese amato da una bella italiana e vittima infine delle nostre leggi od armi, altrettanti tentativi di contrapposizione della gentilezza francese all'italiana barbarie; ed il Niccolini ha egregiamente operato in rivendicare il nostro onore, ribattezzando italianamente — per l'una l'abbiam già visto — le ultime due e nel *Procida* introducendo — come vedremo — un Tancredi che, se non altro per i costumi del francese genitore, fa dal Tancredi del Voltaire comparsa assai diversa.

Unendo e fondendo i riportati cenni storici, la novella del Pindemonte, la tragedia dell'Arnault, abbiamo la parte sostanziale, erotica, della tragedia del Niccolini. Mancano però ancora tre tratti che

in essa acquistano notevole sviluppo: le ardenti aspirazioni liberalesche d'Antonio; la figura del doge Alvise co 'l suo triste ufficio di dover concorrere alla condanna del figlio; l'odio cupo, ostinato, che due Inquisitori portano alla famiglia Foscarini. È qui che viene in ballo lord Byron.

Questo ammirabilissimo inglese, al quale noi Italiani dobbiamo essere molto grati, perchè ci ha dimostrata molta benevolenza: e ne' suoi scritti, parlandovi spesso e largamente ed onorevolmente di noi; e co' fatti, abitando fra noi a lungo, favorendo anche con danaro i moti del '21 e, se non altro, amando molto molte delle nostre donne; che s'era specialmente affezionato a Venezia: ha scritte d'argomento veneziano due tragedie, il *Marino Faliero* e *I due Foscari,* la prima tra il '17 e il '19, l'altra tra il '19 e il '21, le quali per conseguenza il Niccolini del '23 potè leggere.

Ora, per cominciare dall'indizio più debole, il Niccolini, assolutamente parlando, non aveva bisogno d'attingere dal Byron l'idea di collocare un liberale dell'ottocento fra i Veneziani del seicento. L'intimo suo modo di sentire, l'opportunità di toccare certi tasti concitabilissimi, gli esempi che si vedeva attorno potevano di certo bastare a fargli fingere anche il suo protagonista un patriotta circuito da spie e perseguitato: tanto più che non gli occorreva d'inventare che delle sonanti arringhe, poichè il suo Foscarini per Venezia infine tien solo arringhe. Ma se si considera che si trattava

d'un fatto nella nostra drammatica quasi del tutto nuovo, poichè il Paolo della *Francesca* ed il più antico Averardo della *Ricciarda* si limitavano a scarsi accenni ed il Cola del Benedetti troppo s'avvolgeva tra i fantasmi della vetusta Roma; e si avverte che il Byron aveva nel *Marino Faliero* tentato di rievocare alla buona stima e rinnobilire lo sventurato doge omonimo facendone una vittima de' suoi liberali sentimenti, mentre l'Antonio del Niccolini è appunto figlio del doge e lo stesso Alvise, doge, non sarebbe in cuor suo dalle moderate riforme alieno, e che la critica che lo stesso Antonio fa del veneziano sistema di governo s'accosta a quella che nei *due Foscari* ne fa Marina, la moglie di Jacopo; e d'altra parte si tien conto della profonda impressione che, come s'è visto, la lettura del Byron aveva prodotta nel nostro autore, per la quale sicuramente, mentre combinava la tragedia, byroniani fantasmi gl'ingombravano il cervello e fremevano nel sangue: è difficile non ammettere che di fatto non pensasse a Marina ed a Marino Faliero nell'architettare que' due tipi. Nè sfugga un peculiare riscontro. Marino Faliero, poco prima d'inginocchiarsi per sommettere alla spada del carnefice il collo, vatìcina, in abito di doge, cinto dai più illustri patrizî, la caduta di Venezia. La parlata che tiene a questo scopo è certamente una delle più maravigliose che vanti la letteratura drammatica mondiale [1]. Anche in bocca d'Antonio

---

[1] Atto V, scena 3ª.

Foscarini, nel punto d'essere condannato a morte, è posta in bei versi una simile profezia:

> Nasce, figlio del tempo e della colpa,
> nel muto grembo dell'età nascose
> il dì fatale all'Adria, ed io lo veggo
> cogli occhi che non può chiuder la morte.
> Città superba, il tuo crudel Lione
> disarmato dagli anni andrà deriso:
> privo dell'ire, onde la morte è bella,
> egli cadrà senza mandar ruggito [1].

È vero che il Niccolini, citando in una nota il luogo del Byron, ne reca un tratto per ischermirsi provando che il suo non gli somiglia, ma basta che n'abbia presa l'idea di fare assumere ad Antonio cotale atteggiamento, mentre col cambiare i particolari concetti non è certamente riuscito a vincere il suo esemplare.

È poi manifestissimo che l'idea d'inventare un doge Alvise Foscarini, padre d'Antonio, per sostituirlo all'Antonio Priuli che dà la storia, persona affatto estranea, gli è stata messa in testa dalla lettura dei *due Foscari*. Il caso del disgraziatissimo padre costretto ad assistere agli interrogatori e scempi dell'innocente figlio, tutti lo sanno, se non altro per l'opera del Verdi. Ma chi ha letto il Byron, ha potuto anche notare qual differenza passi tra l'austero, solenne, occultante sotto ferrea ma-

[1] Atto V, scena 4.

schera un' immane angoscia, storico Francesco Foscari ed il meschino intruso Alvise. Il Niccolini ha voluto abbellire il suo modello d'una vena di sentimentalismo, ma gli è invece venuta fatta un'opera d' esinanizione.

Causa della rovina e morte d'Antonio è l'odio feroce dei due Inquisitori di stato Contarini e Loredano. Causa della rovina e morte dei due Foscari è l'odio non meno feroce dei due patrizî Jacopo anch'esso Loredano ed il senator Barbarigo. Così il Loredano del Niccolini come quello del Byron odiano principalmente il padre dal quale sono stati offesi, il figlio, più che altro, per riverbero. L'odio del Contarini sarebbe più mite se non fosse complicato a gelosia: anche il Barbarigo odia più rimessamente. Que' critici a' quali, come abbiamo visto, non è garbato del tutto, per non essere il suo odio motivato, il Loredano del Niccolini, dovevano leggere i *due Foscari,* dove si sarebbero incontrati in un Loredano identico, se non in quanto il suo odio è più esplicitamente e gravemente motivato, egli stesso più fluidamente ed energicamente tracciato e scolpito e meno parla e più fa. Il Niccolini, fresco della lettura dei *due Foscari,* che sente quindi tuttora per la sua fantasia cupa aggirarsi la spettrale figura del loro inesorabile ed indefesso persecutore ci dà anch'esso un Loredano che a questo è fratello gemello. Può darsi derivazione più palese? Ed aveva ben tentato anche di cambiare il nome, come s' è visto dal primo specchietto de' personaggi,

dove il tipo dell' Inquisitore è il Badoero: mutò poi forse idea perchè mentre l'appellazione Badoero sembra sonar bonarietà, a quella di Loredano, anche per la stessa tradizione del Voltaire, dell' Arnault e del Byron, era inseparabilmente annesso il concetto di qualcosa di fosco e sinistro.

Ma passiamo a particolari anche più significativi. Iacopo Loredano credeva che la morte del padre suo e dello zio fosse dovuta a veleno loro propinato dal doge Francesco Foscari: n'ha perciò segnato il nome sul suo libro di conti. « — È vero che voi avete scritto sui nostri libri di commercio.... "*Il doge Foscarini, mio debitore per le morti di Marco e Pietro Loredano, mio padre e mio zio?*" — Ciò è scritto così. — E non lo scancellerete? — Quando il conto sarà saldato. — E in qual guisa? (*il ragionamento è interrotto*) » [1]. Queste parole erano corse

---

(1) Atto I, sul principio:

BARBARIGO.
Is it true
That you have written in your books of commerce....
« Doge Foscari, my debtor for the deaths
of Marco and Pietro Loredano,
my sire and uncle ! »

LOREDANO.
It is written thus.

BARBARIGO.
And will you leave it unerased ?

LOREDANO.
Till balanced

BARBARIGO.
And how ?

tra esso ed il senator Barbarigo. Per pigliar di ciò vendetta ha provocate le ripetute sottomissioni a tortura e relegazioni del figlio Iacopo Foscari; gli era dolce straziare nel figlio il padre. Assiste alla fine impassibile alle morti, conseguenza di tante sofferenze, di Iacopo e poi di Francesco e quindi dinanzi all'esanime corpo dello sventuratissimo vecchio si trae di tasca quel libro de' conti e si mette a scrivere qualche cosa. Barbarigo, il suo compagno, se gli volge e chiede:

Che mai notate
con tanto studio, o Loredan?

LOREDANO.

Ch'io venni
pagato da colui *(addita il corpo del doge)*.

BARBARIGO.

Di che?

LOREDANO.

D'un giusto
credito antico di natura e mio [1].

Son queste le parole colle quali si chiude la tragedia. Si osservi ora questo tratto della scena, presso il Niccolini, altrove citata tra il Contarini ed il suo Loredano:

CONTARINI.

E ai danni suoi *(parlano d'Antonio)*
tu nulla oprasti, o Loredan?

---

[1] Traduzione d'A. MAFFEI. Così più avanti.

LOREDANO.

Lo scrissi
fra i cittadin sospetti, in quel volume
ove solo col sangue si cancella.

CONTARINI.

Ma tempo aspetti alla vendetta, e forse
ogni dolor della paterna offesa
tu potresti obliar.

LOREDANO.

Come! nel core
sta la memoria mia.... Credi ch'io possa
all'odio tuo servir? Vuoi colla morte
punire il figlio, io colla vita il padre;
con quella vita che sì lunghe ha l'ore,
perchè il dolor le conta.

Dove è anche da notare come al progetto di pigliar del vecchio vendetta col rendergli più d'una tomba amara l'esistenza, quello che opera il Loredano del Byron di gran lunga meglio s'adatta. Così in questo, come nello stesso odio non determinatamente nè abbastanza motivato, il Niccolini, mentre non ha voluto riportarci il Byron di peso, neppure s'è curato di sostituire di suo, ma n'ha, per così, dire, semplicemente colta l'eco della poesia.

Un'ultima parola sull'insufficiente o nessuna motivazione dell'odio del Loredano Inquisitore. L'autore così lo fa esprimersi col collega Contarini:

Io vo' che basti
una vittima a due: benchè quel giorno

io ben ricordi in cui d'Antonio il padre
in me lanciava una parola acerba,
che fu gioia ai nemici, e come dardo
m'è confitta nel core.

La portata di quella trafittura, ecco il pernio della questione. Il Niccolini è stato ad ogni modo, non si può negare, troppo enigmatico.

Ma vi sono indizî che il nostro si sia dell'inglese ricordato anche a proposito di singolari concetti ed immagini. Iacopo Foscari in fondo al carcere, al fioco barlume, distingue sulla muraglia segnati nomi d'altri già prima di lui colà dentro stati rinchiusi:

Che veggo! i nomi
degli infelici precessori miei.
Qui segnarono il dì che la speranza
da lor si dileguò? La breve è questa
sillaba d'un dolore, ah! troppo grande
per effondersi in più. L'istoria loro
qui sta, su questa pagina di marmo
pari a leggenda sepolcral. Sul muro
che lo racchiuse, il prigionier descrisse
le pene del suo cor, come l'amante
nella corteccia d'una pianta incide
il caro nome dell'amata. — Oh! cielo!
nomi noti io vi leggo, ed oltraggiati
come fu il mio. L'aggiungerò....

E scrive infatti sul muro anche il suo ([1]). Anche Antonio Foscarini, trovandosi solo nella stanza degli

---

([1]) Atto III, in principio.

Inquisitori che gli serve di carcere, concepisce l'idea di scrivere, ma col sangue che gli gronda dalla ferita apertasi mediante il colpo di pistola, sul muro un nome: però quello dell'amata Teresa. È un motivo nella poesia e letteratura fantastica in genere, non infrequente. Da un'inscrizione vergata sulle pareti della chiesa *Notre-Dame* di Parigi, Victor Hugo piglierà le mosse pel suo celebre romanzo. Anzi nella bozza dal Niccolini data a copiare ai recitanti, seguivano accenti che vivamente ricordano l'Erminia del Tasso ([1]). Ma le situazioni del giovane Foscarini e del giovane Foscari sono così analoghe che è difficile ammettere che dal Byron non sia venuta l'inspirazione prima ed immediata. E si noti che al Tasso richiamava il Byron medesimo:

> ....come l'amante
> nella corteccia d'una pianta incide
> il caro nome dell'amata.

Antonio però s'astiene dal mandare il suo disegno ad effetto per non tradire in tal modo l'importante segreto:

> Su quest'orride mura almen potessi
> scriver col sangue l'adorato nome,
> e baciarlo spirando.... Oh Dio, che dissi!
> nei suoi palpiti estremi il cor potrebbe
> mandar sul labbro la fatal parola.... ([2]).

([1]) Si veda in fine la nota IV.

([2]) Atto V, scena 3ª.

Un riflesso della splendida descrizione che di quelle orride carceri fa il Byron per tutto l'atto terzo della sua tragedia, si deve riconoscere in questa risposta d'Antonio Foscarini al padre, che aveva detto di lodare il magistrato de' Tre come autore della salvezza di Venezia:

> Non ponno alle tue lodi
> vittime ignote di tiranni ignoti
> col grido replicar: livida l'onda
> che tra l'infausta reggia e le prigioni
> languidamente sta, geme sospesa
> sulle misere teste, e chiude l'eco
> che sol ripete del dolor le voci:
> qui con tacito piè viene la morte,
> e non trovi giammai l'orme del sangue [1].

Marina, sempre nei *due Foscari*, in una scena che, per un verso, per la critica del veneto governo, preludeva alla prima tra i due Foscarini, davanti al doge Francesco, suo suocero, così tratteggia i Dieci:

> Severi? Atroci
> dite! dite dimòni in carne e in ossa.
> Con un piè nella tomba, ed occhi spenti
> che lagrime non hanno, ove l'imbelle
> decrepitezza talor non le sprema;
> con bianco, raro, e lungo crin, con mani
> scarne, tremanti, con deboli teste
> e durissimi cuori, immonde fogne
> d'iniquità, s'arrogano costoro

---

[1] Atto I, scena 4ª.

> pieno arbitrio sull'uom, come se prezzo
> non avesse la vita ai loro sguardi
> più che gli umani sentimenti, uccisi
> fin dall'infanzia in quei vivi macigni (1).

Oltre che i colori in questo luogo raccolti e fusi, son nella dipintura che il Niccolini ci fa dei suoi Tre come analizzati e sparsi, non è facile vedere un tentativo d'emularlo — a parte che il Byron aveva l'occhio alla storia, mentre il nostro forse a qualche ministro o barbacane del Granduca — in questo ritratto che nella scena ora citata fa di Loredano il Foscarini figlio?:

> Io ben conosco
> quella togata iena a cui nel sangue
> nnotano gli occhi, e sol s'apre all'amaro
> sorriso del dispezzo il labbro altero.
> Pallido in volto, a passi lenti, o ratti,
> ora ti sembra meditar la colpa,
> or fuggire il rimorso, e s'egli appare
> ove lieto clamore empia le vie,
> tremando ognun s'arretra, ed ei vi crea
> della tomba il silenzio.

Nel *Marino Faliero*, i rapporti tra il canuto doge e la giovane sua sposa Angiolina sono perfettamente opposti a quelli, presso il nostro, fra Teresa ed il vecchio Contarini. S'è però già indicato il notevole riscontro del vaticinio sulla sorte della repubblica veneta. Il caso del Faliero qualche volta è presso il

(1) Atto II.

Niccolini ricordato [1]. Ad un certo punto della tragedia del Byron, il nobil uomo Leoni, affacciatosi — è notte — al balcone, esce, alla vista del cielo del mare e della laguna, in un lungo squarcio mirabile di lirismo dal quale, qualora gli fossero mancate, avrebbe il nostro potuto attingere bene in copia per la sua scena del notturno canto in gondola tinte e note. Il Leoni anzi espressamente schizza anche la scenetta d'un amante che va a pizzicare la chitarra sotto la finestra della sua bella; la quale, socchiudendo, trepidando, mostra una manina simile ad un raggio di luna [2]. Ma si paragonino le descrizioni che della vil condizione nella quale per opera de' patrizî era caduto il dogato fanno rispettivamente Marin Faliero ai congiurati ed Antonio Foscarini innanzi al padre. Byron:

> *(Il doge ora è)* pomposo automa
> di pubbliche comparse, a quegli schiavi
> briachi uguale che solea la Grecia
> far trastullo indecente a suoi fanciulli [3].

Niccolini:

> Sei nel servaggio il primo,
> l'ultimo nel poter; chè il re nel doge
> a spregiar qui s'impara: egli divenne
> alla ferocia del patrizio orgoglio
> util ludibrio, come l'ebro Iloto
> al fanciullo spartano [4].

---

[1] Vedi, ad esempio. atto II, scena 3ª.
[2] Atto IV, sul principio.
[3] Atto III, scena 2ª.
[4] Atto I, scena 4ª.

Già dissi come alcuni abbiano pensato ad una imitazione dal Lugnani. Giuseppe Lugnani di Giustinopoli aveva scritto uno *Steno e Contarena*. Si trova nel volume primo delle sue tragedie, stampate in Venezia nel 1816. L'eroe n'è quel Michele Steno famoso nella storia della repubblica di Venezia per l'oltraggio fatto al doge Marin Faliero [1]. Il Lugnani, da buon veneto, piglia contro il Faliero le parti dello Steno e finge che questi amasse un'Anna Contareno che poi il primo forzatamente fece sua sposa. Lo Steno ed Anna s'amano furtivamente anche dopo questo matrimonio, mantenendo però rapporti innocentissimi. S'aduna intanto il veneto Senato per ascoltare il genovese ambasciatore Grimaldi: le cui proposte pacifiche non venendo accolte, si dichiara la guerra, a ciò sospingendo specialmente le calde parole di Giovanni Steno, il padre di Michele. Questi ed il suo amico Paolo Contareno, fratello d'Anna, sono nominati duci della guerra. Anna lagrima per la prossima partenza dell'amante, simulando invece preoccupazioni pel fratello. Vi sono alcune scene dove il Faliero rimprovera la consorte del continuo muto affanno. In questo frattempo Delfino ed Albano, che avevano aspi-

[1] Scacciato per ordine del Faliero da una festa, aveva nell'ira scritto nella sala d'udienza sulla sedia del doge queste parole: « *Marino Faliero marito della più bella donna del mondo: un altro se la gode ed egli non ne ha per questo minor cura* ». Essendo per ciò stato dal Consiglio dei Quaranta condannato ad una pena a parer dell'offeso troppo lieve, questi n'ebbe la spinta che lo determinò ad ordire l'audace congiura.

rato a diventar essi duci della guerra, meditano vendetta contro i due fortunati competitori; ed avendo dieci notti prima Albano veduto lo Steno furtivamente uscire per un'apertura d'un vecchio muro che metteva nel giardino dell'oratore genovese, pensano di coglierlo altra volta sul fatto e denunziarlo come reo di pratiche con quest'ultimo. E vi riescono. Michele entra per dare nascostamente all'amata l'addio della partenza; e le lascia come ricordo un pugnale, perchè se ne serva nel caso ch'egli morisse. Intanto i due rivali che l'hanno veduto entrare pel fesso del muro l'hanno accusato al Faliero, doge. È quindi, come reo d'avere occultamente parlato col ligure ambasciatore, tratto in carcere. Egli protesta d'essere innocente, ma non vuol palesare il motivo pel quale ha tuttavia valicato quel muro. Il Contareno suo amico, invano, per salvarlo, lo prega ad aprirsi con lui. Il Senato, in nuova adunanza, lo condanna a morte. Giovanni stesso, il padre, lo maledice come disonore della sua famiglia. Allora viene Anna scapigliata e frettolosa, ed attesta che lo Steno è innocente. Ma è tardi. S'alza la tappezzeria del fondo della sala e si vede lo Steno già spento. Anna furiosa palesa il segreto amore, poi s'uccide col pugnale che lo Steno le aveva regalato.

È, come si vede, un bizzarro innesto della storia del Foscarini sul caso di Michele Steno, eseguito senz'alcuna preoccupazione della verità storica. L'autore aveva certamente sott'occhio l'Arnault.

È lavoro assolutamente spoglio d'ogni scintilla di poesia e drammatico vampo. Si noti che alla composizione del *Marino Faliero* il Byron s'accingeva poco dopo, e che lo stesso abitava già in Venezia alla fine dell'anno nel quale uscì quella meschina tragedia. La nuova manata di fango, gettata su quella solenne figura di doge dal nostro oscuro scrittore, potrebbe avere influito sull'intenzione del Byron di rimetterne in onore la memoria?

Ecco poi che cosa è da ritenere riguardo all'imitazione che potrebbe averne fatta il Niccolini. Ciò che si trova insieme nel Lugnani e nell'Arnault, il Niccolini non ha avuto bisogno d'attingerlo dal primo. Novità, che pure si riscontrino nel Niccolini, presso il Lugnani non ne trovo che tre: i tristi rapporti fra Anna ed il Faliero, paralleli a quelli fra Teresa ed il Contarini, dove è notevole questo scatto del marito:

> Ma pure
> che un lampo mai non ti sfavilli in fronte
> di contentezza, è insopportabil cosa (1):

che parrebbe avere l'eco suo nelle parole del Contarini a Teresa:

> E da te cerco invano
> uno sguardo d'amor che mi conforti,
> un breve riso, una parola amica,
> che mi potrebbe serenar la fronte,
> grave di cure dello stato (2):

---

(1) Atto III, scena 2ª.
(2) Atto II, scena 1ª.

l'aver luogo il segreto colloquio, come nel Niccolini, alla fine del terzo atto; l'uccidersi Anna sul morto corpo dell'amante, non altrimenti che Teresa, con un pugnale, mentre Bianca a morte è tratta semplicemente dall'eccessiva gravezza dell'angoscia. Ora, quanto al primo punto, la scelta materia costringeva il Niccolini a delineare una simil situazione, e l'analogia di quelle espressioni può esser puramente casuale; quanto al secondo, ciò richiedeva l'euritmia del disegno e nell'atto terzo in generale collocavano i poeti drammatici le scene più importanti; quanto all'ultimo, il toscano aveva a fare uccidersi le sue eroine con pugnale una special propensione e l'abbiamo veduto d'un pugnale armar contro sè stessa la mano anche della Matilde dell'Home. Cosicchè credo il Niccolini del tutto mondo in questo caso da ogni ombra di plagio e che veramente, com'egli più volte nelle lettere di quegli anni asserisce, il Lugnani non conoscesse per nulla. In suo favore è anche la maggior veemenza e baldanza colla quale egli da questa, che chiama non *accusa* ma *calunnia*, si difende; che mostra come si sentisse ben più sicuro del fatto suo che a proposito dell'Arnault. Sarebbe dunque ora che trattandosi di questa sua tragedia si smettesse di fare all'umile triestino di cappello.

Molto meno poi crederei che abbia attinto dalla narrazione che in forma di romanzo fa d'una simil morte nelle sue *Serate letterarie* l'abbate Coupé: tanto più che, mentre da un lato in nessun luogo

delle sue opere si trova di questo scrittore fatto cenno, dall'altro nessuno de' suoi più arrabbiati nemici l'ha mai ricordato.

La noterella bibliografica del Daru, il trovarsi nelle linee fondamentali d'una tragica, in parte favolosa, avventura e verso gli stessi tempi d'accordo quattro scrittori, il Pindemonte, il Coupé, l'Arnault, il Lugnani, che non è dimostrato che tutti abbiano l'uno derivato dall'altro, lo stesso entusiasmo col quale l'*Antonio Foscarini* fu accolto, che parrebbe insinuare come quella storia d'amore fosse già nell'animo del popolo, benchè del resto questo vi potesse essere preparato per la *Francesca* del Pellico, potrebbero essere anche indizî dell'esistenza d'una ormai sviluppatasi popolar leggenda (¹). Potrebbero averla da' loro concittadini udita il Pindemonte ed il Lugnani, per qualche popolar librattolo saputa i due francesi. Par certissimo ad ogni modo che il Niccolini l'avrebbe ignorata affatto. Alla miglior penna e maggior pazienza d'altri lascio adunque consimil questione (²).

(¹) Lo sospetta anche lo Zardo: « Non è improbabile che abbia tratto inspirazione da qualche leggenda o novella popolare ». Pel Niccolini però, come soggiungo e risulta da quanto abbiam visto, non v'è alcun bisogno d'ammettere simil fonte.

(²) L'Arcari, *G. B. Niccolini e la sua opera drammatica*, ricorda inoltre il romanzo *Foscarini* di madama Saluces, ed il *Sospetto funesto* del Giraud; ed alla nostra accosta le simili storie, correnti allora verseggiate per Firenze, di *Dianora de' Bardi*, *Ippolito Buondelmonte*, *Ginevra degli Almieri* ed *Antonio Rondinelli*.

Un altro piccol plagio, per attestazione del Franchi, il poeta stesso era solito confessare a Gino Capponi ed agli altri suoi amici, ridendo de' suoi infaticabili avversarî che non se n'erano accorti: come cioè, mancando alla sua lira una corda, quella dell'amore, avesse nelle calde parole degli amanti veneziani trasfusi i teneri concetti, già prima in bocca ad Eloisa, nell'epistola che le fa scrivere al caro Abelardo, adattati da Alessandro Pope. Simil notizia trovo anche in una commemorazione del Niccolini, inserita nella *Rivista Contemporanea* l'anno della sua morte (1). Piuttosto però che appropriarsi particolari espressioni, ha della poesia del Pope procurato d'assimilarsi l'anima (2).

Nessuno ha notato che il Niccolini nel ritrarre la sua Teresa, e l'ambascia mortale e le smanie suicide d'Antonio dopo che la sa ita sposa ad un altro, potè benissimo inspirarsi alla Teresa foscoliana ed all'immoderata ambascia di Iacopo Ortis. E chi sa che nelle *Ultime lettere di Iacopo Ortis* non vi sia, oltre all'imitazione del *Werther* ed all'adombramento di casi avvenuti allo stesso Foscolo, un pallido riflesso della storia del Foscarini? Potrebbe a ciò esser dovuta la scelta del nome di Teresa? Iacopo Ortis ad ogni modo è agitato dallo sventurato amore

(1) Vedi *Fanfulla della Domenica*, loc. cit.; e *Rivista Contemporanea*, n. 26, 1861.

(2) Vedansi *British Poets, Select works....*, by dott. Aikin, London, 1821, (10 volumi), vol. V, pp. 129-41.

e dalla passione per la libertà della patria, come presso il toscano Antonio Foscarini; e compie ciò che questi tenta; e gl'Italiani che a teatri fremevano e lacrimavano per la rappresentazione de' casi del figlio del doge, avevano già sul possente stile d'Ugo Foscolo non meno fremuto e pianto.

Cito, non perchè il Niccolini l'abbia imitata, ma per un utile ravvicinamento, una novella del Boccaccio nella quale vien descritta la morte volontaria orrenda d'un giovane che, tornato dopo l'assenza d'alcun tempo in patria, trovò l'amata donzella sposa d'un altro. È l'ottava della quarta giornata e stupendamente alla sua maniera Alfredo de Musset l'ha parafrasata in versi. — Analoghi ai rapporti d'Antonio e Teresa sono in parte anche quelli di don Alvaro e Serafina nel dramma *El pintor de su deshonra* di Calderon della Barca.

Massimo d'Azeglio nell'*Ettore Fieramosca* ha ordito poscia un viluppo d'amorosi casi consimile. Ettore è ardente patriotta ed ama una Ginevra che, durante l'assenza dell'amante, per salvare il padre acconsente ad accettar la mano di Giordano d'Asti. Così Ettore, a parte le sue distinte qualità militari, non è che un nuovo Foscarini, trambasciato come questo dall'infelicità della patria e dall'infelicità dell'amore. Egli va in gondola di notte a trovare Ginevra nel suo monastero, cosicchè ricorda un po' la gondola dalla quale Antonio gitta all'aure notturne il suo canto. L'amore purissimo, mistico, sventuratissimo che porta Ettore a Ginevra, si di-

rebbe un compimento ed uno sviluppo dei propositi e disegni d'Antonio e Teresa.

A questa guisa tre ombre frementi amore e libertà, tre ombre travagliatissime, immagine de' travagliati giovani liberali italiani, evocate da tre cuori italiani che similmente sentivano, per tre d'arte diverse forme a' nostri avi mescolate, Iacopo, Antonio ed Ettore, correvano e pei teatri e pei gabinetti di lettura esagitando ed a libertà infiammando gl'italici petti.

***

L'anima di Rosamonda, la sventurata amante dell'inglese re Enrico II, uscita di sotterra, compare, lacrimando, ad un inglese poeta contemporaneo dello Shakespeare, a Samuel Daniel, e lo prega di vestire coi colori della poesia colla musica del verso i suoi affanni, onde alcuno sparga pianto sulla sua memoria: la quale, non essendosi ancora nessuna voce di cantore levata della stessa in esaltazione, giaceva nella dimenticanza. Parrebbe che la preghiera di lei morta sia stata non meno potente del fascino della bellissima sua persona viva, poichè uscirono nell'isola sulle sue avventure via via diversi lavori poetici composti da uomini di vario ingegno e di lei nel continente s'occuparono almeno cinque poeti delle tre nazioni più ricche di carmi.

Rosamonda fu figlia d'un barone anglo-normanno, di Gualtiero Clifford, che possedeva un ca-

stello nella contea d'Oxford. Ed in Oxford appunto risiedeva anche Enrico II, il famoso re, il primo Plantageneto; il re d'alto senno politico, e di tendenze laiche così veementi da rendersi colpevole dell'assassinio dell'arcivescovo di Cantourbery, del similmente famoso san Tommaso. Risiedendo esso, come dico, in Oxford, agevolmente gli giunse fiato della mirabil bellezza di Rosamonda e cercò e gli riuscì di farla sua amante. Frutto delle loro relazioni furono due figli, un Guglielmo Lungaspada che poi fu conte, un Goffredo che poi fu arcivescovo. In questo genere di vita Rosamonda perseverò, secondo alcuni, fino alla morte, per essere poi sepolta nel monastero di Gostow; secondo altri, nello stesso s'era già prima ritirata a far penitenza; v'è una terza versione, quella drammatica, secondo la quale perì nel colmo della sua vita peccaminosa per veleno somministratole dalla gelosa moglie d'Enrico, la fiera regina Eleonora (1). Enrico II regnò dal 1154 al 1189.

Il più antico componimento inspirato dalla storia di Rosamonda è la ballata *Fair Rosamond* [la bella Rosamonda] che troviamo nella nota raccolta del Percy, ma che era passata alle stampe fin

(1) Per altre notizie su Rosamonda, si vedano: un articolo nella *Biografia antica e moderna*, una dissertazione dell'Hearne alla fine della *Storia d'Inghilterra* di Guglielmo le Petit, stampata in Londra nel 1719, i cenni che il Percy premette alla ballata su Rosamonda che nel testo son per ricordare, gli stessi cenni infine che alla sua tragedia premette il Niccolini.

dal 1612, per opera d'un cotal Thomas Delone. Deve essere stata composta quando tuttora viva era fra il popolo di quel re la memoria, forse nel secolo decimoterzo, nel quale di ballate vi fu in Inghilterra ampia fioritura. Un cenno sulla morte di Rosamonda è anche in un' altra antica ballata, quella *Queen Eleanor's Confession* [la confessione della regina Eleonora], che parimente troviamo nel Percy (1).

Samuel Daniel visse dal 1562 al 1619. Di lui ci resta, tra le altre cose, un poemetto intitolato *The complaint of Rosamond* [il lamento di Rosamonda]. Son centoventinove strofe di sette endecasillabi (2). — Del 1704, o poco dopo, usciva su Rosamonda un melodramma in tre atti, *Rosamond an opera*, di Giuseppe Addison. Grande studioso degli autori nostri, volle così emulare questa italiana novità, che appunto tra pochi anni doveva fra noi raggiungere il suo massimo sviluppo e più ricco fiorire. L'Addison ebbe infatti a' suoi tempi in Italia larga rinomanza ed Anton Maria Salvini

(1) Vedi del PERCY: *Reliques of ancient english poetry*, 3 volumi usciti a Londra nel 1765, vol. II, pp. 133 e segg. e 145 e segg. Già fin dal 1727 era stata pure in tre volumi pubblicata una *Collection of historical ballads*. La raccolta del Percy è stata ristampata nella collezione Tauchnitz a Lipsia nel 1866. La più completa e corretta però è quella di W. CAREW HAZLITT, *Remains of the early popular poetry of England*, 4 volumi, Londra, 1854-56.

(2) *The Works of the English Poets*, ecc., Londra, 21 volumi: vol. III (1810) pp. 560 e segg.

ne traduceva la tragedia su *Catone:* oggi v'è noto più che per altro per le sue osservazioni intorno al *Paradiso perduto* del Milton, tradotte e stampate da Papi assieme alla sua versione del poema [1]. Qualche brivido della sua lira, ahi! troppo intempestivamente spezzata, volle a Rosamonda dedicare anche Guglielmo Pattison. Figlio d'un povero fittaiuolo di Peasmarsh, della contea di Sussex, — si rammentino i bassi natali del grandissimo Roberto Burns —, avviato agli studî dalla liberalità d'un ecclesiastico, toltosi dall'Università di Cambridge per rottura con un professore, datosi quindi in Londra, dopo pubblicatevi alcune poesie, a vita dissipata e caduto presto a questo modo nella miseria più assoluta — il luogo e il caso richiamano l'ormai disperante di tutto, maturo Ugo Foscolo —, morì di vaiolo poco dopo trovato infine presso un libraio un impiego. Era l'anno 1727 ed egli non ne contava che ventuno. Fu dunque uno di que' poeti, come più tardi un Chenier, un Körner, un Mameli, strappati violentemente dalla morte alla dolce follia dei primi agitatissimi sogni. Fra le sue poesie, pubblicate in Londra l'anno dopo in due volumi, troviamo due epistole: una di Rosamonda ad Enrico e la risposta di questo [2].

---

[1] Le sue *Opere complete* uscirono a Londra due anni dopo la sua morte, cioè nel 1721, in 4 volumi. La *Rosamonda* è nel I, pp. 89 e segg.

[2] W. Pattison, *The poetical works*, London, MDCCXXVIII, vol. I, pp. 35 e segg.

Vedremo il Niccolini far menzione anche di due tragedie scritte in inglese su Rosamonda. Confesso che a me non è riuscito — non disponevo del resto che di troppo scarsi mezzi — di rinvenirne alcuna traccia. Sul valore poi della testimonianza del Niccolini, s'attenda a quanto s'osserverà più sotto.

Sul continente, s'occuparono della bella fanciulla: in Germania, il poeta martire, Teodoro Körner; in Francia, Carlo Brifaut ed Emilio Boisnormand de Bonnechose; in Italia, Felice Romani ed il Niccolini. Il Körner prese quella storia a soggetto d'una sua tragedia, la *Rosamunde*, nel 1812, due anni cioè prima del sacrifizio (1). Il Brifaut, anch'esso poeta tragico e membro dell'Accademia Francese, visse dal 1781 al 1857. Su Rosamonda però compose un poemetto, in tre canti, che uscì del '19, oltre ad un graziosissimo epitaffio (2). Il Bonnechose visse dal 1801 al 1875. S'occupò di poesia da giovane, poi s'applicò a studî più pratici. Una sua *Rosemonde*, tragedia in cinque atti, venne recitata al teatro della Commedia Francese il 28 ottobre del 1826 ed ottenne un discreto successo (3).

Il Romani, il classico librettista del Bellini e del Donizzetti, il gentile italiano melodrammatico

(1) KÖRNER THEODOR, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, senza anno, 4 volumi: vol. III, pp. 160 e segg.

(2) *Oeuvres* de M. C. BRIFAUT, Paris, MDCCCLVIII-LIX, vol. V, pp. 327 e segg.

(3) *Rosemonde* ecc., par M. E. DE BONNECHOSE, Paris, 1826.

del decimonono secolo, compose per l'ultimo anche una *Rosmonda d'Inghilterra,* in due atti. L'opera fu eseguita e rappresentata nel 1834, in Firenze, al teatro della Pergola (1).

Conobbe il Niccolini tutta questa precedente produzione?

Tra i suoi manoscritti si trova autografa questa curiosa noterella: « Sono state scritte su Rosamonda Clifford celebre per la sua beltà... *due tragedie* delle quali non essendo molto riputate non si conosce dallo scrivente il nome degli autori. Nondimeno si bramerebbe di averle, e unitamente a quelle il *bel poema di Samuel Daniel,* antico poeta inglese, intitolato il *Lamento di Rosamonda,* e le *due epistole* di *Guglielmo Patisson* sul medesimo argomento. Si osservi di non confondere le due tragedie coll'*opera di Addisson,* la quale è nota, e che non si desidera » (2). A questa, dall'ordinatore di quei manoscritti unita alle bozze della tragedia, seguono, copiate per altra mano, le due antiche ballate di cui s'è fatta menzione; la prima però monca in fine. Forse il detto ordinatore non è riuscito a trovare una terza pagina che doveva contenere il resto, o meglio ha trascurato di ciò fare, poichè non aveva compreso di che si trattasse: tanto è vero che nell'indice-catalogo le scambia pel poemetto di Samuel Daniel. Più

---

(1) *Rosmonda d' Inghilterra,* melodramma ecc.: poesia di Felice Romani, musica di Gaetano Donizzetti, Firenze, 1834.

(2) Vedansi i suoi mss. alla Laurenziana, vol. VII, p. 10.

volte poi il Niccolini cita il Percy, e l'illustrazione che questi ha fatta all'importante ballata prima, e la ballata stessa, nelle *Notizie storiche* che ha premesse alla sua tragedia a stampa; al contenuto della ballata anzi allude con precisione di particolari. Il Percy ricorda anche in una sua lettera (1). In una nota poi alle stesse *Notizie,* volendo recare l'epitaffio del Brifaut, al nome di questo soggiunge: « ....che su Rosamonda scrisse un gentilissimo poemetto ». Ma nel testo prosegue: « Le incerte avventure di essa (Rosamonda) diedero argomento a varî poeti inglesi, fra i quali giovi rammentare Guglielmo Patisson e il celebre Addisson, che avvisandosi di comporvi un dramma per musica alla foggia italiana, mescolò a gravi concetti inverecondе buffonerie; bizzarramente introdusse alla metà del suo lavoro la regina Anna, per toglier così occasione alle sue lodi, e con uno scioglimento nè drammatico nè verisimile guastò quasi a capriccio uno dei casi più belli e più capaci di affetto che si trovino nella storia dei costumi e nelle memorie dell'età di mezzo. Sulle sventure della famosa amica d'Arrigo vennero pure nell'idioma inglese scritte, per quanto è a mia notizia, due tragedie, in una delle quali di Rosamonda poco più si ritrova che il nome, e l'altra, meno alterando le tradizioni, manca di ogni pregio dal lato della invenzione e dello stile. Queste sentenze intorno al merito drammatico di coloro che mi pre-

(1) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 219.

cedettero nel trattare questo subietto, ho qui riferite perchè non sono mie: non tento con queste preoccupare il giudizio dei miei lettori, ma liberarmi dalla taccia di audace, la quale è solito darsi a chiunque in un argomento nel quale altri colse la palma, venga a cimento d'ingegno ». Si tenga conto che colle parole « Queste sentenze.... » dà principio ad un nuovo capoverso. Per maggior compitezza non voglio neppur tralasciare come in un'altra nota avesse già accennato ad un « libercolo » uso la sua espressione « stampato in Londra » secondo il quale re Enrico era riuscito a sedûr Rosamonda col dono di « preziosi gioielli ». Vedremo Samuel Daniel seguire una tradizione analoga.

È dunque fuori di questione che ha lette le due ballate, specialmente la prima che è quella veramente interessante, ed il melodramma dell'Addison. Parimente è certo che non ha trovato il poemetto di Samuel Daniel. Ed invero non si sarebbe astenuto dal citarlo a proposito di quella variante per Rosamonda così poco onorevole, nè è da riconoscere in quel « libercolo », sia perchè non v'è nel mentovato particolare perfetta corrispondenza, sia perchè non l'avrebbe — tanto più che n'aveva anche per udita favorevole impressione — di sicuro trattato a quel modo. Possono sorgere difficoltà quanto al Pattison. Parrebbe tuttavia più probabile che non l'abbia letto, non mostrando, quando pubblicava la tragedia, di saperne di più di quando s'accingeva a farne ricerca: tanto più che anche l'euritmia del

discorso richiedeva che, come sull'Addison, su di lui pure inserisse un giudizio. Si badi però che per l'Addison ciò importava di più, trattandosi d'un componimento di genere al suo affine. Più tranquilli invece si può forse stare per riguardo alle due tragedie, poichè non è da presumere che se dopo steso quel *pro-memoria* fosse riuscito su d'esse a scoprir qualche cosa di più positivo, non ne avrebbe poi ricordati almeno i nomi degli autori. Molto probabilmente non diverso è anche il motivo di quell'espressione « per quanto è a mia notizia ». Nè prova nulla in contrario l'aver egli potuto su ciascuna d'esse rintracciare un giudizio, poichè ciò può aver potuto per quella stessa via per la quale ha avuta notizia della loro esistenza. Ed invero un'allusione a quelli è anche nella allegata sua nota. Credo del resto che all'avviso d'altri si riporti anche per ciò che riguarda l'Addison, specialmente per quello già notato, altrimenti inesplicabile, suo ritornare a capo della riga. Ed il giudizio sull'Addison si trova anzi esser levato, si può dir di peso, dal cenno che di quel melodramma reca la *Biografia antica e moderna* (1).

In questa, sempre nell'articolo su Rosamonda — ed il Niccolini l'aveva letto poichè lo cita in nota alle sue più volte ricordate *Notizie* —, è altresì, come mentovato il poemetto, riferito l'epitaffio del Brifaut. O perchè se il Niccolini n'aveva letto anche

(1) Venezia, MCCCXXIX. Art. *Rosamonda*.

il poemetto non ci regala niente altro di nuovo? Quanto però abbiam visto riguardo all' Arnault, c'insegna che ciò pure potrebbe essere indizio che se n'è largamente giovato.

Si osservi poi come non faccia alcuna parola nè del Körner, nè del Bonnechose, nè del Romani. Il lavoro del primo ad ogni modo non potè conoscere egli che, come s'esprime in una sua lettera, non sapeva *cica* di tedesco [1]. Ne fu bensì fatta una versione, ma più tardi e si trova, la cita il Vannucci [2], nella serie seconda del *Museo drammatico*. Difficilmente invece, per tacere dell'opera del Donizzetti alla quale avrà anche assistito, sembra potesse ignorare la tragedia del Bonnechose, poichè è da supporre che di quanto si rappresentava a Parigi cercasse sempre di stare informato, tanto più che colà aveva sempre qualche amico. È ben vero che in otto anni si dimenticano molte cose. Nè voglio tener nascosto un mio sospetto. Potrebbe darsi che le due tragedie che invano s'affaticò a procurarsi non fossero che quella del Bonnechose e quella del Körner? Si badi come nella noterella manoscritta non dica che siano d'autori inglesi, onde quanto aggiunge nelle *Notizie* a stampa potrebbe essere una sua naturalissima ipotesi. I giudizî poi in parte tornano, in

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 286. Vedi anche le lettere 183. 234 (*non so un' acca di tedesco*); ed una inedita pubblicata dal GARGIOLLI, *Opere* ecc., vol. VII. p. XXIII.

(2) Vol. I. p. 327, nota.

quanto il Körner diffondendosi a lumeggiare lo sfondo storico trascura alquanto la parte romanzesca ed avventurosa. Si osservi anche infine quanto il toscano procedesse diversamente dall'Alfieri, che espressamente si rifiutava di leggere ciò che su un argomento ch'egli s'apprestasse a trattare fosse già stato scritto.

Ma tanto è vero che dal melodramma del Romani ricevette anzi notevole impressione, che i primi accenni, per fare della sua tragedia anche un po' di storia pratica, a questa li troviamo in sue lettere del '34, l'anno cioè della rappresentazione dello stesso. Però fin dal '30, quando era tuttavia occupato del *Lodovico Sforza,* s'era messo alla ricerca d'un nuovo soggetto. È importante lo squarcio che qui trascrivo d'una sua lettera del '39, 11 dicembre, al Carmignani: « Vi dirò come è nata questa mia sciagurata figliuola (parla della *Rosmonda*). Nel 1823 ricevei dalla Internari un'ingiuria gravissima, e di natura non letteraria: essendo per la bontà del pubblico venuto nel proceder del tempo in un poco di reputazione, costei venne a chiedermi perdono nel 1830, ed io da quel buon uomo che credo di essere, non solo le perdonai, ma promisi di darle una tragedia, rendendo così bene per male, giacchè almeno per la prima sera costei era certa di farvi un guadagno. Dopo la cacciata di Carlo X crebbero i rigori della censura, ed io impazzai per trovare un soggetto innocente: mi venne questo della Rosmonda alla mente, e siccome nelle parti di birbona

l'Internari è in carattere, mi accorsi che il personaggio d'Eleonora sarebbe stato per lei » (1).

Qual fosse l'offesa della Internari, di Carolina Internari, una delle attrici allora più in fama, lo possiamo rilevare da una lettera del Niccolini alla Palli, del '25. Si tratta d'alcune cattive risposte che la stessa aveva date al Niccolini in occasione d' una progettata e poi per questo motivo fallita recita della *Matilde*, la quale l' Internari, stretta dal bisogno, avrebbe voluto sollecitare più di quel che al Niccolini paresse opportuno, accusandolo perciò di volerla rovinare e di commerciale speculazione sul successo (2). La rottura avvenne veramente nel '25: e la data 1823 della lettera al Carmignani deve essere od un errore di stampa od effetto d'un momento di smemoratezza. Del '30 s'ebbe adunque la riconciliazione; ed a Maddalena Pelzet, che stizzita poi per non avere avuto essa la *Rosmonda* gli ascrisse quel perdono a debolezza, il Niccolini il 29 giugno del '38 rispondeva: « Il perdonare non è debolezza, ma virtù propria dei generosi, e obbligo di cristiano, qual io mi glorio di essere » (3).

A proposito della lettera al Carmignani, sono da notare altre due cose. La prima è che noi dobbiamo dunque la *Rosmonda* del Niccolini all' intolleranza della censura rispetto alle allusioni politiche.

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 219.
(2) Ivi, lett. 75. — Vedi in fine, nota V.
(3) Ivi, lett. 205.

Infatti il suo *Lodovico Sforza* finito nel '33, un anno prima cioè che, come vedremo or ora, ponesse mano alla *Rosmonda*, non si potè per allora pei « rigori della censura » rappresentare. Il dover trattare un argomento senza politica dava molta molestia al Niccolini che sapeva come negli scatti patriottici e liberi stesse la sua forza, e le sue lettere di quegli anni sono piene di lamenti da questa ragione inspirati. Ne porto un brano caratteristico. Il 21 giugno del '38, scrivendo della *Rosmonda* alla Internari, la chiama un lavoro *eunuco*; poi soggiunge: « Ho dovuto fare quello che si narra del Castoro, il quale inseguito dai cacciatori si salva tagliandosi da sè medesimo i testicoli per cagione dei quali vogliono ammazzarlo. Non vi è pace che castrandosi l'intelletto, e i suoi norcini crescono di numero ogni giorno » ([1]). Per questa mancanza d'una venatura di politica, fin da quando lo principiò prognosticava al suo lavoro un cattivo esito. Ed invero significava il 2 dicembre del '34, sempre alla Internari, che qualora anche quella tragedia, che pur tanto n'era lontana, fosse condotta a compimento, *reggendosi* — cominciano le sue parole — *interamente sugli affetti, difficilmente* avrebbe commossi *gli uomini* d'allora *che solo s' infiammavano per idee politiche, ed* avevano *sul core in quanto ai*

([1]) Vedasi Filippo Orlando, *Carteggi italiani inediti o rari*, vol. II, p. 80.

sentimenti delicati una cotenna grossa quanto quella del porco cignale [1].

L'altra cosa che, come ho detto, è da notare si è che l'avere il Niccolini cominciato fin dal '30 a pensare ad un soggetto apolitico, che fu poi la *Rosmonda*, non s'oppone per nulla a che per questa storia non si decidesse poi se non del '34. Ed invero l'espressione che *impazzò per trovare un soggetto innocente* importa un lungo periodo di meditazioni. E poi solo del '33, quando gli fu interdetta la rappresentazione dello *Sforza* — cosa di cui ci intratterremo a suo luogo più a lungo — esperimentò veramente i cresciuti « rigori della censura ».

Ora proprio al principio del '34, e precisamente la quaresima, fu al teatro, come ho detto, della Pergola, allora *degli Immobili*, rappresentata l'opera *Rosmonda d'Inghilterra*, musica, ripeto, del Donizzetti, parole del Romani. E subito da una lettera alla Pelzet del 1° ottobre dello stesso anno c'è fatto palese che aveva per le mani una nuova tragedia, tragedia che non era, come appare dalle altre lettere che poi seguono, nè altra essere poteva, come dimostra l'ordine cronologico da noi schizzato altrove, che la sua *Rosmonda d'Inghilterra*. Scrive adunque: « Pochissimo ho lavorato sulla mia tra-

[1] Filippo Orlando. *Carteggi italiani inediti o rari* vol. II. p. 72.

gedia, e ciò mi duole perchè lo spirito invecchia col corpo » ([1]).

Siamo così davanti ad una tal coincidenza di date e fatti, che se tra i due lavori troveremo analoga corrispondenza di contenuto, la derivazione o partenza del Niccolini dal melodramma del Romani si dovrà senz'altro ammettere come cosa stabilita.

È poi cosa curiosa che c' incontriamo in una lettera alla Pelzet nel primo accenno ad una tragedia che componeva, come s'è visto, per l' Internari. Fatto è che stette per qualche tempo esitante e come sospeso se dovesse veramente mantener la promessa colla quale s' era all' ultima legato. Si confrontino un po' questi due brani di lettere da lui scritte a ventun giorni di distanza. Il 2 dicembre del '34, nella lettera che sopra abbiamo citata, così s' esprimeva colla Internari: « Se avessi compito una tragedia senza politica la quale ho fra le mani, e per le seccature che mi dànno non potrò finire pel carnevale, nemmeno lavorandoci ogni giorno, io sarei stato più lieto di voi... Io non intendo mancar della promessa che vi ho fatta, ma differirne l'esecuzione ». Il 23 dello stesso mese ed anno, così invece si dichiarava colla Pelzet: « Qualora avessi finito la mia tragedia, ve l'avrei mandata, ma le noie della città, nella quale ogni giorno vengon forestieri, son tali e tante che si può studiar poco: in campagna però (era solito a quella stagione

---

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 177.

di far ogni anno, per passarvi alcuni giorni col fratello Achille e colla libera natura, una scappatella alla sua deliziosa villa di Tracolle) mi è stato possibile di lavorare in pochi giorni più che qui non avrei potuto fare in quattro mesi » [1]. Nè si può dubitare che si tratti della stessa tragedia, cioè della *Rosmonda*. Forse venendogli spontaneamente fatto, durante la lunga incubazione e lento lavorìo, di pensare alla prima spessissimo, in lui si ridestavano gli antichi rancori ovvero ripullulavano sopite sensazioni di naturale antipatia? Ed era ciò, che in lui avrebbe potuto intiepidire o paralizzare l'ardor della composizione? Forse era invece la figura della Pelzet che gli s'insinuava, quale a be' tempi in cui nella recita del *Foscarini* faceva le parti di Teresa, nell'immaginazione circonfusa di venustà, di gioventù e di splendor di gloria? O piuttosto non gli sembrava opportuno consegnare una tragedia ad un'attrice che non avrebbe potuto farvi che le parti d'un personaggio secondario, quale doveva risultare Eleonora, mentre invece la Pelzet sarebbe stata indicatissima per le parti di Rosmonda stessa? Si risolse poi infine decisivamente per la Internari. Ma la *considerazione che la parte di Rosmonda non dovea essere sostenuta dalla prima Attrice* l'indusse poi a stralciarne nelle recite alcuni squarci [2]. E qui

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 180.

[2] Vedasi l'*Avvertimento* posposto alle annotazioni alla tragedia a stampa.

si noti un' altra pur essa curiosa contradizione. Nell' *Avvertimento* stampato colla tragedia dal quale ho tolte le sottolineate parole, si accenna ad « un libercolo intitolato *Frammenti della Rosmonda,* in cui si dà biasimo alla sig. Carolina Internari di avere recitato la parte d' Eleonora in tal modo, che nessuno potè intendere ciò ch' ella diceva »; e l'autore soggiunge che tal *cosa non potè condursi a credere* e che le correzioni che al suo lavoro aveva fatte — di che si tratta vedremo piu avanti — le aveva fatte primamente « coll' intendimento di scolpare la celebre Attrice ». Dalla Pelzet invece, per la brutta figura che l' Internari aveva fatta, forse punzecchiato, non negava la cosa ma rispondeva: « Sapete se avrei desiderato darvi la Rosmonda: ma un' incauta parola uscì a me che sono, lo confesso, un arciminchione » [1].

Dopo ciò — non dispiaccia al lettore ch' io m' ingolfi in una digressione ch'è poi pel mio tema tutt' altro che inutile, non essendo per l' operosità d' un autore drammatico i suoi rapporti colle attrici affatto indifferenti, e la Pelzet e la Internari son quelle colle quali il Niccolini ebbe più a che fare — dopo ciò, dico, riesce un tantino strano che lo stesso si lasciasse così del '30 abbindolare da promettere alla Internari una tragedia. E si tenga conto, oltre che del descritto tentennamento, del-

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 208.

l'odio e sprezzo che appare che avesse già a suo riguardo per sì lungo tempo nutrito, della reale gravità e malignità dell'offesa, della fierezza sua di carattere, del non usare anche dopo il '30 per quella donna nelle sue lettere intime che espressioni — come s'è potuto notare — di non soverchia benevolenza e stima. L'abbiamo veduto più sopra allegare a sua difesa la sua natural generosità ed il dovere di cristiano. Ma la prima non deve defalcare a ciò che è dignità e previdenza e bastava per essa limitarsi al ristabilimento de' buoni rapporti. Quanto al secondo, è da ricordare che il Niccolini non ha mai puzzato di santocchieria e le sue virtù erano regolate da pura filosofia ed umano sentimento. È vero che nelle ultime sue lettere, dal '37 in poi, lo sorprendiamo a fare non necessarie proteste di fede in Dio e nell'immortalità dell'anima e di cristiana correttezza, ma forse lo faceva per inculcare e chiarire che nel suo ghibellinismo non arrivava al punto, il che allora sarebbe stato troppo scandaloso, da essere materialista ed ateo. Nella stessa lettera alla Pelzet, del '38, 29 giugno, cercava anche d' insinuare a costei che se aveva promessa alla Internari la tragedia, ciò era stato perchè altrimenti non avrebbe saputo a chi affidarla, essendosi la stessa Pelzet per alcun tempo ritratta dal teatro. Se non che la Pelzet questa determinazione la prese dopo il '34, mentre la promessa risale al '30.

Bisogna dunque andare alla caccia di qualche altro più riposto motivo.

Si ricordi il lettore quanto sugli amori del Niccolini abbiamo accennato al principio di questo capitolo. Oltre che le qualità artistiche, sapeva nella Pelzet apprezzare anche la bellezza e grazia corporea, e se n'era innamorato sul serio. Ciò era accaduto circa dieci anni prima che mettesse mano alla *Rosmonda*. Era per lei scaldato da passione amorosa autentica, nonostante le proteste sulla purezza ed innocenza del suo affetto che occorrono per le lettere a quella indirizzate, nonostante la riservatezza di fedele amico del Vannucci e di altri. Benchè, se mancasse anche la diffusa illustrazione e testimonianza del Franchi(1), chi possiede fine discernimento non potrebbe interpretare in diversa guisa l'acceso calore di molte sue espressioni, tanto più se considera che lo stesso scema gradatamente col tempo, a mano a mano cioè che l'età nelle sue vene agghiacciava il sangue e dalla persona di lei cancellava un vezzo. Ora, la Pelzet non sentiva per lui che una rispettosa tenerezza; amava invece un altro. I poeti in questa faccenda sono stati troppo spesso disgraziati. Così la Pelzet, proprio del '30, dovendo partire da Firenze per Roma, e dovendo partire un dopo pranzo, fece il giorno prima al Niccolini intendere che ciò sarebbe invece avvenuto subito il mattino: questo, come poi palesò essa stessa ad amici, per cansare una sua visita e sfuggire così, soggiungo l'espressione che adoperò la medesima ai suoi *barosi*

(1) Vedi *Fanfulla della Domenica*, loc. cit.

sbaciucchiamenti. Il Niccolini, saputo dell'inganno ne fu acerbamente punto ed arrabbiato. Questo caso, che sappiamo dal Franchi, è confermato da una lettera dello stesso poeta, pubblicata da Filippo Orlando [1]. Mi rincresce che troppo fuorvierei qui recandola, poichè è interessantissima come fedelmente rispecchiante l'animo suo torturato dalla durezza della patita mortificazione, dall'amore, dalla rabbia, tanto più che del caso avevano i suoi amici alcun poco riso.

Ora, non potrebbe essere ché la Internari fosse ita a trovarlo in questo momento di mal animo e rottura, e magari di tal momento approfittando? Per venire ad una conclusione sicura, occorrerebbe la data precisa di questa visita. Se fosse passata così, riconciliatosi poscia il Niccolini colla Pelzet — si riconciliò con lei subito, avendogli essa per lettera chiesto perdono e per essa d'altronde nutrendo egli sempre affetto e stima —, si comprenderebbe benissimo come si pentisse della quasi carpita promessa ed il conseguente titubare, barcheggiare. Ma la Pelzet, come s'è accennato, spinta da certe ciarle non molto cortesi che correvano sul suo conto e da varie altre seccature, lasciò poi il teatro. Per la qual cosa il Niccolini, dopo averla invano a mezzo di bellissime lettere piene di savie considerazioni sugli accidenti della vita, sulla malignità degli uomini e la baldanza a cui la virtù ha diritto, insistente-

[1] *Carteggi italiani inediti o rari*, vol. III, p. 83.

mente da tal decisione sconsigliata, si trovò costretto a definitivamente fermarsi nel primo proposito. La Pelzet, ritornata più tardi all'arte, si lamentò assai col poeta di non avere avuta essa la tragedia, ma ingiustamente.

Completerò, giacchè ci siamo, brevemente il cenno che ho dato dei rapporti del Niccolini colle due sue più famose attrici. La Internari era quella che la prima volta aveva col Blanes, il 17 marzo 1823, rappresentato alla Pergola l'*Edipo nel Bosco delle Eumenidi*, facendovi la parte d'Antigone. Dopo la *Rosmonda*, nella quale essa aveva malissimo sostenuta la parte d'Eleonora, col Niccolini non ebbe più a che fare. Di quell'ingrato procedimento molte querele fece il poeta, per le quali sono da scorrere le sue lettere a varii amici e specialmente alla rivale, alla Pelzet, dell'anno della recita, il '38, e del susseguente. La seconda invece, che aveva rappresentato il *Foscarini* ed il *Procida*, dopo quella breve burrasca, restò sempre la sua sinceramente devota e prediletta, tanto che dovendo andare in giro per le diverse città d'Italia mandò il figlio suo a studiare a Firenze affinchè vi fosse incoraggiato e confortato, sorvegliato, protetto dal poeta medesimo. Mette conto per ciò vedere e ripassare tutto il loro copioso carteggio di quegli anni, che tutto è bellissimo ed interessantissimo. A questo modo, tolto un po' di còtta, però transitoria e repressa, da parte del Niccolini, la loro relazione amorosa in sostanza rimase una delle più spirituali e platoniche.

La *Rosmonda*, per tornare infine all'argomento, del '36 non era ancora terminata. « Ho gran vergogna » scriveva il 16 agosto alla Internari « a dovervi confessare che la mia tragedia non è ancora finita, perchè il tempo mi vien tolto, l'animo rimane oppresso da grave malinconia, e l'insopportabile caldo m'impedisce di pensare, non che di scrivere » ([1]). Lo era invece prima del giugno del '39, era già anzi nelle mani della Internari, che ringraziava l'autore con una lettera piena di cose gentili ([2]). L'anno dopo, la sera del 30 agosto ([3]), veniva rappresentata al teatro della Pergola ed ebbe, per usare l'espressione del Vannucci, un successo « rumorosissimo »; ed il Pieri scriveva nelle sue *Memorie inedite*: « Grande spettacolo! Questa sera la *Rosmonda* del Niccolini alla Pergola. Gente infinita, applausi infiniti, rumore incredibile; staccati i cavalli alla carrozza dell'autore, e tratta la carrozza a mano ».

Si tratta dell'incorniciatura, ricca di sfavillii e lirismo, d'uno de' più folli idillii amorosi nelle più gravi circostanze della storia. È l'abbandono voluttuoso più spensierato tra le torve cure d'una realtà agitatissima. Rosamonda — il nome è accorciato in Rosmonda per comodo del verso — è,

([1]) Filippo Orlando, op. cit., vol. II, p. 77.

([2]) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 196.

([3]) In una nota però all'*Avvertimento*, pubblicato colla tragedia, che ho ricordato di sopra, è indicato il 17 agosto.

per così esprimermi, il tipo della fanciulla trasognante in una perpetua vertigine d'amore. Sulla sua persona ha il poeta — forse troppo idealmente, ma scrupolosamente seguendo la leggenda — accumulato quanto la bellezza ha d'abbagliante e quanto di futile l'amoroso abbandono. È, per un verso, la scena del giardino d'Armida amplificata. Appassiscono e si rinnovano le rose sul crine di Rosamonda ed intanto il padre suo geme nella vergogna del casato e nel perfetto abbandono, il fratello manda bramiti dall'esiglio, una nazione si dibatte tra le catene, una scellerata e furibonda rivale a lei apparecchia il veleno.

Il padre di Rosamonda è, conformemente alla storia, Gualtiero Clifford, barone anglonormando. Egli parteggia coi Normanni per Enrico II, ed ha cacciato perciò di casa il figlio Edmondo che parteggia pei Sassoni. Questi per lo stesso motivo ha dovuto, trionfando il partito avversario, lasciare anche la patria ed ha esulato in Francia. La madre poi di Rosamonda era morta. Il padre promette la donzella in isposa ad un certo Edegardo, che ricco di vassalli e d'oro avrebbe poi potuto soccorrere lo sbandito Edmondo. Ma il cuore di lei era muto per costui. La donzella, che dimorava sola col padre, accarezzata, ed assisteva agli spessi conviti che questi offriva ad altri baroni e guerrieri, si lasciò muovere dalle grazie e lusinghe d'uno d'essi. Mette conto sentire dalla sua bocca il racconto che

del suo innamoramento essa più tardi farà al padre ed al fratello:

> Ai prodi aperto
> era il castello tuo: fra molti a mensa
> stava un guerriero, e mi sedeva a lato.
> Ed io coll'arpa e colla voce avea
> rallegrato il convito: or quando io tacqui,
> e sulle corde che fremeano ancora
> la destra mia posava, il prode ignoto
> sento più presso, quasi ei pur volesse
> tentar dell'arpa, ch'era muta, il suono:
> distende il braccio, e la sua man tremante
> s'avvicina alla mia: la fronte inalzo
> ritirando la destra: i nostri sguardi
> s'incontrano: arrossisce: allor col velo
> ricopro il volto ch'io sentia di foco.
> Oh Dio! fu tardi! il cor mi balza, e dice:
> questi è il mortal che tu ricerchi. Io piena
> di spavento, d'amor, palpito e tremo:
> tremo così, che dalle mie ginocchia
> cade quell'arpa al suol. Chi la raccolse,
> chi me la rese, io non conobbi: il sole
> splendea nelle tue stanze, a me su gli occhi
> sedea la notte [1].

Il *prode ignoto*, che era re Arrigo II, e che dal giovane si fece poi chiamare Alfredo, volendole, per quando l'avesse fatta regina, preparare una sorpresa, — scelto il tempo opportuno, essendo Gualtiero partito per una guerra, penetrò furtivo nel castello ed indusse Rosamonda a fuggir seco. E per pos-

[1] Atto III, scena 6ª. Versi omessi nella recita.

sedere quella maravigliosa bellezza sicuramente, la nascose in un laberinto che aveva fatto costrurre nel castello di Woodstock. Quivi passavano assieme deliziose ore di piacere. Custode del giardino era un certo Tebaldo.

La tragedia s'apre con una scena tra Arrigo e Tebaldo dalla quale appare come il re, che aveva già dato ordine all'inglese ambasciatore Godrico di porgere a suo nome la mano di sposo alla regina Eleonora, la francese regina resasi celebre in Terrasanta per le sue galanti avventure con mussulmani, l'adultera sposa dalla quale aveva divorziato Luigi VII, si è ormai pentito ed ha spacciato un altro messo ad annunziare la sua revocazione. Ciò nell' intento di sposare Rosamonda. Ma Tebaldo era compro da Eleonora, ed aveva quindi occultamente fatto assassinare il secondo messo. Ed affinchè il re s'infastidisse di Rosamonda, aveva a costei fatto credere che l'abbandonato padre era morto di dolore: così sperava che il rimorso e l'affanno ne struggerebbero la fatal bellezza. Invano. L'angoscia la faceva più bella. Arrigo n'è più che mai invaghito, ed è sul punto di svelarle l'esser suo e lè ha intanto fatto sapere che Alfredo non è suo vero nome, quando un messo di Godrico arreca una lettera dove è contenuto che ad Eleonora è già stata pôrta la destra e che essa fra poco sarà in Oxford. Arrigo deve quindi partire per Oxford in fretta, lasciando l'amante, dubitosa di qualche strano mistero, più che mai desolata.

Intanto il fratello Edmondo, travestito e sconosciuto, da Tebaldo, in nome d'Eleonora che bramava che Rosamonda uscisse dal laberinto per isfogare su di lei liberamente la sua gelosa rabbia, ottiene di entrare in questo; e prima tenta l'animo della sorella facendole intendere che l'esule germano era stato ucciso in un duello per lei intrapreso col suo rapitore; poi vedendola piangere e venir meno dal dolore e dal pentimento, se le manifesta, e la conduce via per menarla al padre.

Questi era da poco scampato da un'infermità grave, e stava coll'amico Eldredo davanti al suo castello, quando Edmondo, nascosta poco lontano la sorella, sconosciuto se gli presenta come pellegrino, per domandargli del suo lungo cammino ristoro. Gualtiero risponde che non si può accogliere nessuno nella casa della sventura e del disonore:

> Quell'arbor vedi
> dal fulmine percosso? arido e nudo
> è di frondi e d'onor: vuoi che protegga
> il capo stanco a pellegrin smarrito
> con lo squallido tronco?... Ah sol vi stanno
> lugubri augelli ad annunziar sventure
> nell'orror della notte... Assai ti dissi [1].

Ed appiccano ed ordinano un colloquio nel quale Edmondo si manifesta, e si riconciliano ed abbracciano: poi questi tenta il vecchio per iscoprire le disposizioni

[1] Atto III, scena 5ª.

dell'animo suo riguardo alla trovata figlia, ed accortosi che sotto i fremiti dell'ira si celava un grande affetto, quella chiama. Succede una commovente scena tra il rimproverante e minaccioso vecchio e la pentita e dogliosa donzella; e quegli impone a questa di correre a nascondere i suoi obbrobrii in un chiostro, nel chiostro di Gostow. Ma siccome Rosamonda poi narra che il suo rapitore si sarebbe condotto ad Oxford, — dove occorreva si recassero tutti i baroni del regno, e fra quegli anche Gualtiero — e prega questo instantemente di condurla seco, i due Clifford, stimando che essa potrebbe loro indicare il traditore e potrebbero quindi essi pigliarne acerba vendetta, pensano d'esaudirla: tanto più che dal suo racconto è loro balenata l'idea che colui potrebbe essere stato il re medesimo. Il vecchio conchiude:

> Ah! s'io non posso
> di colui vendicarmi, e ferro e foco
> torran l'infamia al violato ostello;
> fia sacro il loco, ogni ruina un'ara:
> qui giureranno i padri odio ai tiranni [1].

Si noti come anche in tanto ricercato innocente tema si lasciasse il poeta sfuggire qualche accento sospetto.

In Oxford, la terribile Eleonora insieme si mostra minacciosa e simula col tentennante Arrigo. Davanti al quale vengono i baroni normandi e sas-

[1] Atto III, scena 6a.

soni a compier la cerimonia e pronunziar la formula dell'omaggio. Edmondo vestito alla foggia e colle insegne d'Edegardo, quel barone al quale era già stata promessa Rosamonda, perchè come a proscritto non gli conveniva farsi conoscere, s'era con questa, che invano tra i baroni, prima che il re apparisse, cercato aveva il suo amante, ritirato in altra stanza. Gualtiero sta ritto innanzi al re colla visiera calata, l'impresa dello scudo coperta da un bruno velo, e rifiuta di far l'omaggio.

ARRIGO.

Non ti prostri al mio soglio, e al re prometti
come gli altri vassalli aita e fede?

GUALTIERO.

Rendimi pria giustizia.

ARRIGO.

Oh ciel! chi sei?
Non ti conosco.

GUALTIERO.

Ed è tua colpa.

ARRIGO.

Audace
così nella vecchiezza!

GUALTIERO.

È allor vicina
la vera libertà.

ARRIGO.

Che ti fu tolto?
Quale oltraggio?

GUALTIERO.

All'onor.

ARRIGO.

Come?

GUALTIERO.

Rapito
mi fu....

ARRIGO.

Che mai?

GUALTIERO.

La figlia.

ARRIGO.

E tu saresti?

GUALTIERO.

Il padre di Rosmonda [1].

Ed alza la visiera. Arrigo non gli vuol dare ascolto. Gualtiero fa appello alla generosità dei baroni: i baroni sassoni snudano la spada, protestando di vendicarlo. Intanto Tebaldo, secondo il piano concertato con Eleonora, interviene a pregare il re di reprimere il furore d'Edegardo delirante nell'amore di Rosmonda. Accortosi d'Edmondo, venuto colla sorella mentendo le insegne d'Edegardo, ne trae partito per agghiacciare e rimescolare l'animo del re colla gelosia. Succede una serie di viluppi, di cui Tebaldo è l'anima, durante i quali Rosamonda riconosce il re e palesa l'arcano al padre ed al fratello

(1) Atto III, scena 8ª. (Nell'una e nell'altra redazione).

e fa prova, ma invano, d'uccidersi. La conclusione è il disegno di rapir di nuovo Rosamonda e nuovamente rinchiuderla nel laberinto: quivi il re potrà venire ad accertarsi de' suoi gelosi sospetti e quivi Eleonora, per una segreta via da Tebaldo indicatale, potrà introdursi a disfarsi della rivale. È quanto accade.

Eleonora penetra, armata d'un pugnale già in Terrasànta regalatole da Aladino, per la segreta cupa via nel laberinto e s'impadronisce di Rosamonda. Vi entra anche il re e vi combatte con Edmondo, cui crede Edegardo, e che gli oppone acre resistenza per vendicare l'onore della sorella. Intanto Eleonora a questa propone di scegliere tra la morte di pugnale e quella di veleno. Rosamonda preferisce e beve il veleno, poi avvicinatisi i due combattenti li separa facendo al re manifesto l'inganno. Questi offre a Rosamonda di sposarla, dandole notizia che è ancora libero. Ma è troppo tardi. Il veleno comincia ad operare il suo effetto. Il re le porge tuttavia la destra di sposo e le imprime gli ultimi baci: mentre la sventurata, fra i sogghigni d'Eleonora, il pianto del fratello e del padre, e la disperazione dello stesso, l'amoroso capo reclina sul duro grembo di morte.

La recita di questa tragedia fu in breve più volte replicata [1]; ed il Niccolini sempre poco contento

[1] Sette volte sono notate in calce all'*Avvertimento* più volte citato.

dei due atti ultimi, che comprendono ciò che avvenne dopo l'arrivo in Oxford d'Eleonora, a più riprese correggendoli in gran parte li rinnovò. Nella tragedia a stampa, ai primi tre atti, il quarto ed il quinto si fanno seguire nella seconda forma; e quali vennero nella prima uditi sono collocati in appendice, fra le varianti. Però nel sopra citato *Avvertimento* che appunto a queste varianti premette (contengono anche una scena ed uno squarcio di scena dell'atto terzo), osserva: « Potrebbero forse questi atti, onde viene a questa Tragedia diversità di situazione, e in parte di catastrofe, non dispiacere a coloro i quali sono d'avviso che nelle opere drammatiche, e particolarmente in quelle che tolgono ad argomento fatti del medio evo, non si richiegga quella semplicità di piano che tanto si loda nelle sublimi tragedie dell'immortale Alfieri ». E più apertamente, scrivendo a Salvatore Viale, il 12 aprile del '40, gli dichiarava di preferire le prima lezione [1]. La storia di questi mutamenti si potrebbe, valendosi delle lettere del poeta, in parte ricostruire, specialmente con quelle alla Internari che ha pubblicate nei suoi *Carteggi inediti o rari* l' Orlando.

Nella seconda redazione ha levato, oltre che un lungo brano di recitativo, flebile e melodrammatico, posto nell'atto terzo in bocca a Rosamonda ed alcuni tratti di genere sentimentale meditativo, tutti gli accenni, sparsi per tutti gli atti, alla parte

[1] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 224.

d'Edegardo ed il viluppo al quale infine la stessa porgeva occasione, e quanto conferiva a rendere la figura del re più cavalleresca e nobile, e più romanzesca la catastrofe, e questa ha cambiata in più truce. Edmondo ribella effettivamente i Sassoni e senza camuffamenti egli primo sfida ed attacca Arrigo, e n'è vinto ed ucciso. Eleonora trafigge senz'altro Rosamonda con un pugnale e assai più raffinatamente feroce aspetta a colpirla che ella da un grido del padre intenda la morte del fratello. Il re è ormai con Eleonora indissolubilmente impegnato nè alla morente amica dona la mano di sposo. Mentre prima chiudevan la tragedia queste parole di Gualtiero, che sono espressione di pura ineffabile ambascia, nè al re rinnovava le rampogne:

> Oh! padre alcuno
> provar non possa i miei dolori, e giovi
> ad ogni figlia l'infelice esempio:

ora il vecchio così acerbamente l'investe:

> Alfin sei pago?
> Or la mia casa è vota, ed io vi torno
> a farne polve. Ma impunita Iddio
> può lasciar la tua colpa?... Eleonora
> assisa in trono mi sarà vendetta.

L'autore ha dunque voluto semplificare l'azione e dare maggiore svolgimento alle allusioni e contenutovi nucleo politico. Riaccostava di più questa produzione al tenor dell'altre sue. L'arte ci perdeva

ma meglio si acconsentiva alla nuova piega e corrente pratica e socialmente innovatrice.

Infatti dal sostanziale disaccordo del suo lavoro colle nuove aspirazioni l'avevamo a questo veduto trarre cattivi auspicî. E fu appunto per simil motivo che prestamente cadde in dimenticanza. Anche quelle modificazioni furono dunque cerotti di troppo debole efficacia. Così il Niccolini fu in questo lavoro troppo immeritevolmente disgraziato. Colla liberazione ed unificazione della patria le ansie politiche svanirono; ma s'erano anche insieme all'arte ed alle lettere schiusi nuovi orizzonti nè era certo il tempo quello favorevole al rilevarsi d'una ormai invecchiata tragedia. A questo modo colla *Rosmonda* la fortuna fu ingiusta, perchè era veramente degna di maggior fama.

È infatti anch'essa, come vedemmo del *Foscarini,* un gioiello preziosissimo. Già anche dal ristretto che n'ho abbozzato avrà il lettore potuto raccogliere come c'è realmente movimento e ricchezza fantastica. L'avrà poi colpito la veramente normanda figura dell'austero canuto sdegnoso Gualtiero. La violenta ed inverecondamente superba Eleonora ci è dipinta tale che, se invecchierà, possiamo prevedere che non sarà molto diversa da quella che nell'atto secondo del *re Giovanni* dello Shakespeare sguaiatamente si bisticcia con Costanza. Rosamonda poi, che non parla se non dell'obbietto del suo funesto amore, che nel trambusto d'Oxford non apre bocca se non quando riconosce Arrigo e per escla-

mare, come se allora si destasse da un sonno tormentoso,

> Ah! corri. Edmondo.... Oh gioia!
> Alfredo. Alfredo.... Egli minaccia e fugge ([1]).

che giace invece nel giardino o laberinto, nel quale è stata nuovamente rinchiusa, follemente tra sè nel sonno cianciando,

> Arrigo.... Arrigo.... ([2]).

e perciò spira d'esso rimpiangendo i baci...: non riesce, tutto considerato, un tipo delineato maestrevolmente di creatura beata nell'ossessione della sua fantasia? Anche Edmondo, nella sua cavalleresca sollecitudine per la sorella, non è indegno di stare al fianco del Beaumarchais del *Clavigo*. E con molta abilità e squisitezza tra questo e Rosamonda è condotta la scena del riconoscimento, scena che, piuttosto che le diverse forme della famosa dell' antica Elettra con Oreste, ricorda il noto stratagemma del desolatissimo Tasso. Peccato che non abbia avute forze bastevoli a scavare ne' profondi abissi di cotale anima perduta, tanto più che Rosamonda dalla tradizione ci vien data come donna di molta intelligenza, e che abbia sostituito un insulso bellimbusto all'Arrigo della storia! Ma sono lacune che quasi fa dimenticare la copia lussureggiante delle dolci.

([1]) Atto IV, scena 14ª (prima redazione).
([2]) Atto V, scena 1ª (prima redazione).

leggiadre, pietose immagini, lo splendore e la freschezza dell'eloquio, quella indefinibile tinta di vago sogno e blanda mestizia, quella inesausta vena di movenze soavemente melodiche.

Ho altrove accennato al carattere schiettamente romantico di questa tragedia. Aggiungerò che la larga parte che v'è data ai colpi di scena richiamerebbe ad una certa infiltrazione dello spirito della scuola di Victor Hugo, spirito che proprio in quegli anni tutti pervadeva i campi dell'arte. Si rammenti che la *Pia* del Marenco uscì appunto nel '37, l'anno cioè in cui fu terminata la *Rosmonda*, e nella *Pia* i riflessi victorhughiani sono palesi (1). La *Rosmonda* ha così nella storia dell'arte del Niccolini un'importanza specialissima.

Ho poco sopra toccato dell'inserzione, nell'atto terzo della prima forma, d'un brano di recitativo d'indole melodrammatica. È quella scena-monologo che comincia:

> Dolce loco natio,
> ti riveggo piangendo, e l'aure antiche.... (2).

L'autore annota d'aver cambiato metro « confortato dall'antico esempio di Euripide nell'*Andromaca*, e dal recente dello Schiller nella *Maria Stuarda* ». Ma la tendenza melodrammatica traspare dal guizzo ed agile foga d'una quantità di parlate

---

(1) Vedi Eutilia Orlandi, *Il teatro di Carlo Marenco*, p. 71.
(2) Era la scena 3ª.

anche in endecasillabi, anzi dal fluido andamento ed aereo vaneggiare di tutta la composizione. Si direbbe che lavorandovi, attorno al capo si sentisse aleggiare tuttora i donizzettiani motivi. Ciò confermerebbe la mossa dal Romani.

Ma prima di passare all'esame dei grossi plagi, sfioriamone alcun piccolo che lo stesso autore col fare il nome dello Schiller ci ha messo in mente.

Anzitutto, dagli squarci in metro lirico che lo Schiller al principio dell'atto terzo della nominata tragedia pone in bocca all'infelice scozzese regina, il nostro non solo ha presa, com'egli confessa, l'idea di fare altrettanto ma anche l'intonazione della sua scena. D'un luogo d'altra opera dello stesso poeta ha poi fatta un'imitazione più notevole. Nella *Sposa di Messina*, al principio dell'atto secondo, Beatrice si trova in una situazione analoga a quella in cui presso il Niccolini nell'atto primo Rosamonda. Anche Beatrice soggiorna in un giardino ed ama un guerriero ignoto che, non altrimenti d'Arrigo, per prepararle una gratissima sorpresa non le ha ancor palesato d'essere uno dei due principi di Messina, don Emanuele. E come Rosamonda è fuggita dalla casa paterna, così Beatrice è fuggita dal chiostro dove l'aveva chiusa sua madre. Il Niccolini non aveva bisogno di ricorrere allo Schiller per il trovato del dissimulamento della condizione regale; per ciò gli bastava, come si vedrà tra poco, se non altro il melodramma del Romani. Ma ha da lui attinto pel soliloquio col quale

è presentata Rosamonda la prima volta. Eccone il tratto che più c' interessa:

....Sul mesto crine
tu posi, o foglia, che divide autunno
dall' arbore paterno.... arida e muta
poi tu cedi al mio piè!... ma dove andrai,
cieco ludibrio d' ogni vento?... Anch' io
il mistero non so del mio destino.
Orfana figlia.... qui, su questa nuda
pietra mi giovi riposar le membra
che affatica il rimorso: ombra vi fanno
il mirto ed il cipresso.... A voi non toglie
la mutata stagione onor di fronde,
alberi dell' amore, e della morte...
Proteggete il mio capo!... io siedo e piango (1).

Ecco qualche brano di quello di Beatrice:

Misera, non è desso!
son l' aure che sussurrano
ne' vertici al cipresso....
Tutto è fiera mestizia e desolata
solitudine! Io muovo
d' ognintorno lo sguardo, e non ritrovo
umana creatura!
Qui mi lascia il crudele
in preda a le querele!
al pianto, a la paura!...
Come divelta al transito del vento

(1) Atto I, scena 3ª.

e raggirata per l' immenso aperto
si dilegua una foglia inaridita,
così nel formidabile deserto
della vasta natura io vo smarrita ([1]).

Accarezzando l'immagine della fronda, par che abbia avuto il pensiero al motivo arnoltiano-leopardiano:

Lungi dal proprio ramo,
povera foglia frale,
dove vai tu?...

Pei cipressi ricordava anche i *Sepolcri*:

All'ombra dei' cipressi....
E voi palme e cipressi....
proteggete i miei padri....

Eleonora più avanti rifletterà nel suo soliloquio:

È forse il vento
che fra i cipressi geme ([2]).

Non era il nostro poeta veramente un' *apis matina*:

Si badi però che questa seconda rispondenza con un luogo dello Schiller, potrebbe anche essere casuale, ovvero mediata. Poichè e prolissamente l'immagine della fronda, e memoria di cipressi, ritroveremo fra poco, colla stessa situazione di Ro-

([1]) *La Sposa di Messina*, atto II, scena 1; traduzione del MAFFEI.

([2]) Atto V, scena 1.

samonda, in una delle grandi fonti dalle quali il Niccolini apparirà aver più largamente attinto.

Passiamo subito adunque a queste grandi fonti.

L'autore della *Fair Rosamond*, l'Addison, il Pattison, il Brifaut, il Bonnechose, il Romani, il Niccolinj battono l'un dopo l'altro la stessa strada. È sempre lo stesso nucleo di poetica leggenda che via via nel corso dei secoli mediante l'aggiunta di nuovi elementi si allarga e trasforma.

La detta ballata si può come dividere in tre parti.

Nell'una è delineata la situazione; e si descrivono le bellezze della fanciulla e quella specie di laberinto o villa (*bower*) dove, a proteggerla dalla regina Eleonora, fu rinchiusa. Il componimento così comincia:

> When as King Henry ruled this land
> the second of that name,
> besides the queen, he dearly loved
> a fair, und comely dame.
> Most peerless was her beauty found,
> her favour and her face;
> a sweeter creature in this world
> could never prince embrace.
> Her crisped locks, like threads of gold
> appear'd to each mans sight;
> her sparkling eyes, like orient pearls,
> did cast a heavenly light....
> Yea Rosamond, fair Rosamond,
> her name was called so,
> to whom our queen, dame Eleanor,
> was known a deadly foe....

[Quando Enrico, il secondo di tal nome, resse qual re questa terra, oltre alla regina, egli amò teneramente una bella e graziosa dama.

Incomparabilissime furono ritrovate la sua bellezza, la sua grazia e il suo viso; una più soave creatura mai potè a questo mondo nessun principe abbracciare.

Le inanellate ciocche de' suoi capelli, ad ogni sguardo umano apparivano come fila d'oro; gli occhi suoi scintillanti, simili a perle orientali, gettavano un celeste splendore.

Il sangue, le sue cristalline guance empiendo, dava a queste un color tale come se il giglio e la rosa gareggiassero d'eccellenza.

Sì, Rosamonda, la bella Rosamonda, così sonava il suo nome; alla quale era noto la nostra regina, donna Eleonora, essere una mortale nemica....].

Consorte d'Enrico e regina d'Inghilterra era dunque Eleonora: Rosamonda una semplice concubina o favorita. Vediamo poi, come un cavaliere di nome Tommaso fosse custode del *Bower*.

Largamente nella seconda parte vengono sviluppati i dolorosi congedi de' due amanti, dovendo il re partire per una guerra contro in Francia sollevatagli da un suo figlio: — *the King's ungracious son* — è qualificato il suscitator di quella. È la parte che acquista maggiore importanza. La riporterò quasi tutta. Il re parla a Rosamonda:

“My Rosamond, my only Rose,
that pleasest best mine eye:
the fairest flower in all the world,
to feed my fantasy;... ”.

Ma tradurrò senz'altro in italiano:

[— Mia Rosamonda, mia unica rosa, che ottimamente garbi al mio occhio: il più bel fiore in tutto il mondo che sia atto a pascere la mia fantasia;

il fiore del mio cupido cuore, fiore di cui la soavità primeggia; regale mia rosa, ti dico ora mille volte addio!

Poichè io debbo lasciare il vezzosissimo mio fiore, la dolcissima mia rosa, per qualche tempo; e recarmi a traverso il mare nella famosa Francia ad abbattervi orgogliosi ribelli.

Ma nondimeno, mia rosa, tu devi star sicura di veder quanto prima il mio ritorno; e nel mio cuore, durante la mia assenza, la mia rosa porterò con me! —

Quando ebbe Rosamonda, quella risplendente dama, il re udito in tal guisa favellare, l'affanno del suo aggravato cuore esteriormente il suo aspetto fece palese;

e da' suoi occhi chiari e limpidi sgorgarono le lacrime rapidamente; e somiglianti alle argentine perle di cui si compone la rugiada, corsero giù per il grazioso suo viso.

Le sue labbra, prima simili al corallo rosso, divennero e livide e smorte, e per il concepito cordoglio i suoi vitali spiriti l'abbandonarono:

e cadendo a terra in pieno deliquio davanti a re Enrico, questi più e più volte strinse quel corpo tra le sue regali braccia:

e venti volte, con occhi umidi, le baciò le tenere guance, insino a che ebbe d'essa ristabiliti i sensi dolci e piacevoli.

— Perchè attristarsi mia rosa? soavissima mia rosa? — diceva il re con insistenza. — Perchè — essa rispose — il mio signore deve recarsi lontano a guerra sanguinosa.

Ma poichè, Vostra Grazia, bisogna che andiate su lido forestiero, tra i vostri inumani nemici, ad arrischiare vita e membra, perchè io mi rimarrei?

Anzi piuttosto, lasciate ch'io a guisa di paggio vi porti la spada e lo scudo; affinchè i colpi che colà vi offenderebbero, possano scendere sul mio petto.

Ovvero, lasciate ch'io nella vostra regale tenda apparecchi il letto per la notte, e con soavi bagni rinfreschi Vostra Grazia di ritorno dal combattimento.

Purchè io possa godere la vostra presenza, non ricuserò nessuna fatica: ma voi mancando, la mia vita è morte: sì, prescelgo morire! —

— Contentati, mio carissimo amore; la tua dimora deve essere in casa, nella soave e piacente isola d'Inghilterra; poichè a te il viaggiare non conviene.

Le belle dame non possono sopportare la sanguinosa guerra; ricrea il loro sesso molle pace: non aspri campi ma eleganti villette; allegri festini, non feroci combattimenti.

Mia rosa, devi fuor di pericolo qui attendere... —

E subito cacciò un sospiro come se il cuore gli scoppiasse; e Rosamonda, pel grandissimo affanno, non potè mandar fuori una sola chiara parola.

Ed al loro separarsi ben poterono nel cuore restare crudelmente afflitti: dopo quel giorno la bella Rosamonda non vide più il re].

Forma la terza parte il racconto dell'avvelenamento di Rosamonda per opera d'Eleonora. Il cavalier Tomaso, a non perdersi pel laberinto, faceva uso d'un gomitolo di filo, il filo d'Arianna. La regina — il re si trovava lontano — chiama fuori il cavaliere, s'impadronisce del filo ed entra.

[....E venne dove la dama Rosamonda era simile ad un angelo collocata.

Ma quando la regina con occhio fermo osservò di quella il bel volto, rimase maravigliata nella sua mente a quella eccessiva leggiadria.

— Getta via da te — disse — quelle ricche e sontuose vesti; e bevi intera questa mortifera bevanda che io ho a te recata. —

Allora immantinente la soave Rosamonda cadde sulle sue ginocchia, e dalla regina implorò perdono d'ogni offesa.

— Abbiate pietà de' miei anni giovanili — gridò la bella Rosamonda — nè con un potente veleno mi sforzate a morire.

Rinunzierò alla mia vita piena di colpe e dimorerò in qualche monastero; od anche venga pure cacciata, se vi piace, a vagabondare pel mondo così largo.

E per il fallo ch'io ho commesso, sebbene vi fui sforzata, conservando la mia vita punitemi nel modo che stimate convenevole —.

E mentre così parlava, si torse moltissime volte le sue mani di giglio; e giù, lungo l'amabile faccia molte lacrime stillarono].

Ma nulla valse a rammollir la regina. Rosamonda bevve il veleno; ed il suo raffreddato corpo fu, per avervi sepoltura, da Woodstock trasportato a Godstow, presso Oxford.

L'altra ballata è di genere scherzoso. La regina Eleonora è gravemente inferma e chiede, a soddisfare a' suoi estremi religiosi obblighi, un monaco francese. A ricevere la sua confessione va invece, camuffato da monaco, lo stesso re Arrigo e seco conduce il suo conte maresciallo "*earl marshal*" col quale aveva più volte la regina giaciuto. Vi si tocca di Rosamonda, in quanto, tra le altre colpe, Eleonora ricorda anche l'avvelenamento di costei.

Di quante grazie sfavillano quelle antiche inglesi ballate! O antico eterno sorridente pen-

soso lacrimoso genio della poesia genuinamente popolare!

L'Addison non ha fatto che amplificare la terza parte della *Fair Rosamond*, e mescolarvi un'elemento buffo. Il suo melodramma comincia con una descrizione del *Bower* messa in bocca alla regina Eleonora che con un paggio s'aggira pel parco di Woodstock meditando insidie alla vita della rivale. S'odono intanto suoni di trombe, tamburi e simili strumenti: è il re che ritorna dalla guerra vittorioso. La regina esclama dolorosamente:

> Henry returns, from danger free!
> Henry returns!.... but not to me.
> He comes his Rosamond to greet,
> and lay his laurels at her feet,
> his vows impatient to renew;
> his vows to Eleonora due....
>
> *No, no, 'tis decreed*
> *the traitress shall bleed;*
> no fear shall alarm,
> ne pity disarm;
> in my rage shall be seen
> the revenge of a Queen.

[Enrico ritorna, libero dai rischi! Enrico ritorna, ma non a me. Egli viene a salutare la sua Rosamonda, a deporre i suoi allori a' piedi d'essa, a rinnovare con impazienza i suoi voti; i suoi voti dovuti ad Eleonora... No, no, è cosa decisa, la traditrice verserà il sangue; nè paura mi sbigottirà, nè compas-

sione mi disarmerà: nella mia rabbia sarà vista la vendetta d'una regina].

Il custode del laberinto è un certo sir Trusty. Egli è innamorato di Rosamonda. Sua moglie Gridelina se n'è accorta. L'elemento buffo del melodramma è appunto costituito dalla gelosa preoccupazione e dalle ambasce di questa donna assieme ai rabbuffi co' quali a quando a quando i due coniugi s'investono. Quale sfavorevole giudizio di questa inserzione però pronunziasse il Niccolini, abbiamo veduto. Eccone ad ogni modo un breve saggio:

SIR TRUSTY.
Let me stop thy mouth with kisses.

GRIDELINE.
Those to fair Rosamonde are due.

SIR TRUSTY.
She is not half so fair as you.

GRIDELINE.
She views thee with a lover's eye.
. . . .

SIR TRUSTY.
O Grideline, consult thy glass,
behold that sweet bewitching face....

SIR TRUSTY.
Thou art ugly and old,
and a villainous scold.... (¹).

(¹) Atto I, scena 3ª.

[— Lascia ch' io ti turi la bocca a furia di baci. — Questi sono dovuti alla bella Rosamonda. — Essa non è a metà così bella come voi. — Essa ti guarda con un occhio amoroso.... — O Gridelina, consulta il tuo specchio, contempla quel giocondo incantevole viso.... Tu sei brutta e vecchia ed un' indegna garritrice].

L'Addison, come vedremo anche fare — e presso il Niccolini l'abbiamo già osservato — a' suoi successori, ci presenta Rosamonda con un monologo. Eccone il principio:

> From walk to walk, from shade to shade,
> from stream to purling stream convey 'd,
> through all the mazes of the grove,
> through all the mingling tracts I rove,
> turning — burning
> changing — ranging
> full of grief, and full of love...

[Da viale a viale, da ombra a ombra, da ruscello a mormorante ruscello condotta, per tutti i viluppi del boschetto, per tutti gl' intricati tratti io vado in giro, voltando, bruciando, cambiando, vagabondando, piena d'affanno e piena d'amore....].

Ecco un'arietta ricca di dolce malinconia (chiude il monologo):

> *Beneath some hoary mountain*
> *I 'll lay me down and weep,*
> *or near some warbling fountain*
> *bewail my self asleep:*

where feather 'd choirs combining
with gentle murm' ring streams,
and winds in consort joining,
raise sadly-pleasing dreams (1).

[Al piede di qualche brinoso monte io mi andrò a coricare ed a piangere, o accanto a qualche gorgheggiante fontana gemerò sonnacchiosa su me stessa: dove piumati cori accordandosi a ruscelli di soave sussurro, ed al concerto unendosi i venticelli, suscitano sogni mestamente piacevoli].

Più avanti c'interessa un amoroso colloquio di Rosamonda col re (2).

Il paggio d'Eleonora ottiene quindi da Gridelina il permesso d'entrare nel laberinto, col pretesto di sorprendervi in fallo con Rosamonda il suo consorte. Lo segue Eleonora e si presenta così alla rivale, con una mano stringendo una daga nell'altra tenendo una tazza piena d'una bevanda venefica. Rosamonda, costretta a scegliere, preferisce il veleno (3).

Il dialogo tra le due donne è il più lungo e notevole del componimento. In questo mentre il re ha dormendo una visione (4): scendono in una nube due angeli che sono gli spiriti custodi de' re britanni e che cantando fanno lusinghiere allusioni alla fu-

---

(1) Atto I, scena 4ª.
(2) Atto II, scena 1ª.
(3) Atto II, scena 6ª.
(4) Atto III.

tura regina Anna Stuarda, quella che tenne poscia lo scettro a' tempi del poeta. Tutto scomparso, e dèstosi il re, va in cerca di Rosamonda. Ha quindi naturalmente tra i due reali coniugi luogo una baruffa. Conciliazione finale tra gli stessi, come altresì fra sir Trusty e Gridelina.

Il melodramma si chiude con questi due versi che insieme intonano il re e la regina:

> Who to forbidden joys wou'd rove,
> that know the sweet 's of virtuous love?

[Chi vagherebbe dietro a piaceri vietati conoscendo i profumi d'un amore virtuoso?]

Abbiamo sopra anche visto l'acerbo rimprovero che all'Addison move il Niccolini di siffatta insulsissima introduzione delle lodi d'Anna e poco poetico, e psicologicamente erroneo, scioglimento. Quanto fu più abile lo Shakespeare nell'intessere alla fine dell'*Arrigo VIII* quelle della regina Elisabetta! Per l'altra sconvenevolezza è però da notare come ai tempi dell'autore fosse, per rispetto alla morale, l'atmosfera inglese tutta impregnata degli spiriti delle più rigide dottrine puritane e cattoliche. Per poco non vi restò lo stesso Shakespeare soffocato. In simili condizioni mal si sarebbe sopportato che un poeta invocasse pianto sulla memoria d'una donna perduta. Siam davanti a quell'inetta subordinazione ad una morale convenzionale che sciupò pure i capolavori del teatro spagnuolo.

Questo melodramma ottenne a' suoi tempi un notevole successo; ed il poeta Tickel altamente ne felicitava in versi l'autore.

L'Addison, riassumendo, parte adunque immediatamente dalla ballata. Da questa piglia tali e quali i personaggi di Rosamonda, Arrigo ed Eleonora; il viluppo d'un custode, e le linee fondamentali dell'azione. Ma la parte del custode svolse ampiamente, facendolo innamorato della bella commessa alla sua fede e fornendolo d'una gelosa moglie. Aggiunse alla regina un paggio, ricondusse il re dalla guerra quando la favorita era ancor libera e viva, la scena tra questa ed Eleonora sviluppò ampiamente, introdusse la scelta tra il veleno ed una spada. Un passo s'è fatto, ma da un serio ricco compatto drammatico abbozzo e disegno siam però ancora assai lontani.

Il Pattison ha invece illustrato le doglie e l'ansie d'ambedue gli amanti nel tempo della loro lontananza. Rosamonda dalla triste solitudine del parco scrive ad Enrico che in terra lontana si batte per la gloria: Enrico con tenere e fervide parole risponde. Il tema era stato sfiorato dai congedi della ballata: e per quel che riguarda la parte di Rosamonda, già trattato nel monologo dell'Addison.

L'epistola di Rosamonda ad Enrico è assai lunga, in endecasillabi rimati a due a due, qualche volta a tre a tre. È tutta una poesia calda, affettuosa, facile, inspirata, qua e là cospersa di reminiscenze mitologiche.

Eccone un saggio:

. . . .

As in the tenderness of soul I sigh
methinks, I hear thy tender soul reply:
and as in thought, o 'er heaps of heroes slain,
I trace thy progress in the fatal plain,
perhaps thy thought explores me thro' the grove,
and, soft' ning, steals an interval of love.
In the deep covert of a bow 'ring shade
describes my posture.... languishingly laid!
Now, sadly solac 'd with the murm 'ring spring,
now, melting into tears the softest things!
and how the feign 'd ideas all agree!
So bowers the shade, so melt my tears for thee!
Here, as in Eden, once we blissful lay;
how oft night stole, unheeded, on the day!
Our soft-breath 'd raptures charm 'd the listening grove!
and all was harmony, for all was love!... [1].

[Quando nella tenerezza dell'anima io sospiro, parmi udire la tenera tua anima rispondere; e quando nel pensiero, sopra i cumuli degli eroi uccisi, io delineo il tuo avanzare per la fatal pianura, forse il pensiero tuo spia me traverso il boschetto e, rammollendosi, ruba un intervallo per l'amore. Nel secreto rifugio d'un'ospitante ombra dipinge il mio atteggiamento.... composto a languidezza! ora, tristamente sollazzato dalla mormorante sorgente, ora, di chi disfà in lacrime le più dolci cose! e quanto le finte immaginazioni tutte garbano! Così m'alloggia l'ombra, così per te si fondono le mie lacrime! Qui

[1] PATTISON. *The poetical works* ecc., vol. I, pp. 36-7.

un tempo noi dimoravamo beati come nell'Eden: quanto spesso la notte il giorno involò non curata! I nostri soavemente esalati rapimenti incantavano l'ascoltante boschetto, e tutto era armonia perchè tutto era amore!]

La preoccupa intanto il pensiero della terribile regina:

> Ah! foolish nymph!... Here, view the Queen! the laws! (1)

[Ah! stolta ninfa!... Qui osservano la regina, le leggi!]

Conclude:

> O! swift, wictorious, hush the war's alarms!
> swift, if thy Rosamonda boasts some charms,
> fly on the wings of love, and conquest to her arms!

[O! presto, vittorioso, imponi silenzio agli orridi « all'armi » della guerra! presto, se la tua Rosamonda vanta qualche attrattiva, vola, sull'ali dell'amore e della vittoria, alle sue braccia!]

Segue la data del 20 ottobre 1725.

Brevissima è la risposta d'Enrico, in endecasillabi rimati sempre a coppie. Rechiamo anche di questa alcuni versi:

> . . . .
> O glories! empires! crowns! how weak ye prove,
> if thus out-rivall'd by a dream of love!
> . . . .

(1) PATTISON, *The poetical works* ecc., vol. I, p. 51.

O bliss extatik! blest relief from cares!
Thus let me lose my soul in softer wars!
Be love's transporting sighs my sweet alarms,
nor worlds, but Rosamonda crown my arms!
In her alone, my full desires agree,
her charms are empire, glories, all to me.

[O fantasie di gloria! imperi! corone! Quali deboli cose voi riuscite, se a questo modo siete in eccellenza superate da un sogno d'amore!... O felicità estatica! beato alleviamento dalle cure! Così m'avvenga di gittare la mia anima in più soavi guerre! Siano gl'inebrianti sospiri dell'amore i miei dolci « all'armi »; nè mondi coronino le mie armi, ma Rosamonda le mie braccia! In lei sola gl'interi miei desiderî si quietano; le sue attrattive per me sono imperi, gloria, tutto].

L'una e l'altra epistola furono pubblicate postume. Sono, nell'edizione del 1728, precedute da un disegno rappresentante Eleonora, che nel destro pugno stringe uno stile colla sinistra porge una coppa, a Rosamonda proponendo la scelta, secondo l'invenzione dell'Addison.

Il Pattison era studioso delle eroidi d'Ovidio, e nel secondo volume delle sue opere ne troviamo otto da lui tradotte in versi. Ad imitazione anzi del Pope, suo contemporaneo, stese anche una risposta d'Abelardo ad Eloisa.

Quale sfavillìo e tempesta d'intelligenza, genio, tristezza, speranza, impeti ribelli, rivela il giovanile, vivace profilo che quella raccolta precede!

Anche il dramma faceva un altro passo, in quanto così venivano a sempre più concretamente delinearsi e di più profondi sensi ad animarsi le due personalità di Rosamonda ed Enrico.

Col poemetto del Brifaut, la storia degli amori degli stessi entra in una nuova fase.

Gli autori che fino al presente se ne sono occupati, attratti dalla vaghezza del nudo idillio, hanno considerato Rosamonda puramente come il fiore della solitudine, lo strumento di regali delizie ineffabili troppo presto e barbaramente infranto, senza curarsi del suo nembo di memorie, de' suoi palpiti e brividi d' umano essere cosciente, nè che si risenta solo davanti una pozione venefica, dei suoi rapporti con altri esseri umani a lei non solo eroticamente legati. Il Brifaut invece si domandò quali dovettero essere le preoccupazioni ed ambasce della famiglia a cui la fanciulla era stata strappata, come la stessa potesse venir trascinata nella desolazione del disonore; e sempre più scavando nella tempesta che doveva ribollirle in petto ne complicò inoltre le amarezze ed i sensuali ed affettivi traviamenti colle sollecitudini della maternità. Alla sognata aerea ninfa vien sostituita la vera e fremente peccatrice e donna: la fantastica regione d'olezzi e suoni, dove solo al vento s' agitavano tele dipinte, viene infine avviluppata d' un commosso mondo di reali lotte ed ansie. La nuova figura che più spicca nel nuovo drammatico aggregamento è quella venerabile ed austera del vecchio

barone guerriero Clifford, il padre della sedotta. Accresce poi il pregio l'avere il Brifaut altresì saputo da tal materia suscitare una ricca vena delle più soavi tenere romantiche flebilmente patetiche immagini e finzioni.

È perciò fatica che consegue il suo premio recarne un diffuso riassunto; tanto più che il Niccolini l'ha di certo, come tosto vedremo, avuto tra mano e largamente se n'è valso.

Sono adunque tre canti, in endecasillabi rimati variamente [1].

Canto primo. — Enrico vincitore con varî spassi e cacciando si procura riposo e sollievo dai travagli delle passate guerre. Dimora in Oxford. Ha sposata Eleonora, che gli ha sottomesso, con un bel corpo, i proprî stati; ma cui lo scoperto non comportabile orgoglioso umore gl'impedisce d'amare. Un giorno, a caccia, allontanatosi, inseguendo un cervo, dalla brigata di tutti gli altri compagni eccetto che da' due figli del vecchio Clifford, da questi è condotto al loro castello sorgente su d'una

[1] Brifaut, *Oeuvres*, loc. cit. — Se ho potuto esaminare questo componimento, lo debbo alla distinta cortesia dell'illustre H. Hauvette, che me l'ha procurato a mezzo della *Biblioteca dell'Università di Francia*. Al chiar.mo professore della Sorbona mi pregio adunque di rinnovare in questo luogo i sensi della mia più rispettosa osservanza e riconoscenza, come pure al chiar.mo prof. Guido Mazzoni, che sempre infaticabile in aiutare ed incoraggiare, m'ha colle sue sollecitazioni ottenuta questa agevolezza.

collina. S'ammannisce all'ospite uno splendido banchetto. È quindi fatta entrare la loro sorella, la fanciulla Rosamonda, la cui straordinaria bellezza colpisce il re, come essa resta alla sua volta un po' confusa per la bellezza dello straniero. « È un amico » le vien detto. I due giovani Clifford — il padre era assente — comandano allora a Rosamonda di provarsi nel suono dell'arpa: colla quale essa accompagna una soavissima romanza, dove sotto diversi graziosi simboli adombra i pericoli che può correre una vergine. Enrico, da quel momento, ha sempre nel cuore l'immagine della fanciulla. Passate due notti ritorna al castello; e facendosi aprire al nome de' due fratelli Clifford, quella, e poscia ripetute volte, con lei ottien d'abboccarsi, finchè l'uno e l'altro ardono di mutuo fervido amore. Rinnova le sue visite anche dopo che i tre Clifford hanno dovuto abbandonar la casa per una guerra. È anzi approfittando della loro lontananza che un giorno l'esorta a fuggir seco, adducendo — le aveva sempre fino allora tenuto nascosto l'esser suo — che altrimenti il re la vuol rapire; e siccome faceva resistenza, aggiunge che egli medesimo è il re in persona, che per conseguenza il padre di lei quando di ciò fosse fatto accorto non avrebbe più permesso si protraesse la loro amorosa relazione. Strappato così il suo consenso, la colloca sui suoi cavalli che fuori attendevano e via la trascina ad un maraviglioso soggiorno. Quest'ultimo lungo dialogo tra il re, prima ignoto, e la trepidante fanciulla è graziosissimo, commoventis-

simo e stupendo. Rosamonda sa che regina è Eleonora, ma d'Enrico non brama che il cuore.

Canto secondo. — Il giardino-laberinto dove Rosamonda è chiusa; i primi innocenti piaceri, la prima caduta de' due amanti. Enrico deve quindi partire contro gli Scozzesi. Rosamonda vorrebbe in abito di scudiero accompagnarlo, ma il re ne la dissuade, specialmente per riguardo ad un prezioso frutto de' loro amori che ormai a lei s' agitava nel seno. Dopo partito Enrico, Rosamonda tutti i giorni sale sur un monticello a spiarne il ritorno. Nasce il fanciullo. Breve soavissima romanza ch'essa ripete sulla sua culla. Una notte sogna che il padre, a causa dell' ingiuria onde essa n' ha amareggiati i vecchi giorni, è prossimo a morte. Ciò la induce, guidata da uno scudiero, ad uscir dal suo luogo di recesso e col bambino in braccio si reca al nativo castello. Si mostra un servo, che senza riconoscerla, l' esorta ad allontanarsi perchè il padrone del castello è oppresso da profonda ambascia: motivo, un'acerba offesa e grave dispiacere inflittogli da ingratitudine figliale. Rosamonda è invece raffigurata da una cervetta, la quale una volta formava il trastullo e la delizia de' suoi anni d' innocenza. La festa, il tripudio del sollazzevole animale sono descritti con grazia vivacissima. Rosamonda, seguendo la cervetta, entra nel suo giardino; pel quale aggirandosi, vede all'ombra d' una tenda seduto il vecchio padre, la testa fra le mani, nell' atteggiamento della più cupa angoscia. Ma non osa

d'accostarglisi, sapendo che per ottenerne il perdono dovrebbe rinunziare ad Enrico; e, paga d'averlo riveduto, di nuovo s'allontana, intessuta prima una ghirlanda di fiori e cintone il collo della cervetta come soleva in altro tempo, affinchè quegli potesse da ciò congetturare la sua visita. La cervetta tuttavia con mille saltellamenti s'affretta sui suoi passi. Rosamonda non rivedrà più il suo castello.

Canto terzo. — Rosamonda, al risvegliarsi nel suo ritiro, non rivede più la cervetta che le si era coricata accanto. Un paggio, già testimonio degli amori d' Enrico e Rosamonda, mette in circolazione simil curiosa novella, tanto che perviene agli orecchi d' Eleonora. Risolve di vendicarsi. Celando sotto la veste un pugnale si fa dal paggio, per timore del re sulle prime titubante, introdurre nel recinto ed al luogo dove sta Rosamonda. Suo rabbioso e doglioso soliloquio. Trova la rivale addormentata, che sognando ripete il nome d' Enrico. Dialogo fra le due donne. Eleonora la colpisce col pugnale.

— Entends mon dernier cri :
Sauve mon fils... J'expire, cher Henri.

Enrico ritorna dalla Scozia vittorioso e, prima che alla reggia, si reca al laberinto. Trova aperta la porta e tutto a soqquadro. Incappa nella vagabonda cervetta, la quale, sceso da cavallo, si mette ad inseguire. Così, da essa condotto, arriva in fondo ad un cupo boschetto, dove gli s'offre alla vista il

vecchio Clifford singhiozzante sul morto corpo — squarciato n'è il seno — della figlia. Lamentazione del re. Il vecchio stringe la morta Rosamonda. Altre querimonie del re. Il vecchio intanto, esanimato dal dolore, sul cadavere della figlia è rimasto anch'egli freddo cadavere. — Pure il vecchio sarà forse stato condotto al giardino dalla cervetta. Dolendosi il Clifford d'aver pianto due anni, ne inferiamo che due anni stesse Rosamonda chiusa nel recinto.

Risale adunque al Brifaut almeno il primo fondo della delineazione che della figura del vecchio Clifford ci ha fatta il Niccolini; come pure chiarissimamente n'ha levato di peso il modo del rapimento di Rosamonda, e tutto l'antefatto, e l'idea e molte circostanze del ritorno della medesima alla casa paterna.

Ma che abbia letto questo poemetto, anche con maggiore evidenza dimostrano i particolari concetti e le immagini che in copia n'ha tratto.

Così, colla descrizione che dal Niccolini sopra ho recato e che Rosamonda fa del suo primo innamoramento, si paragonino del Brifaut i seguenti versi:

En rougissant elle aperçoit Henri,
voile son front, s' incline avec contrainte,
rougit encor. Les guerriers ont souri.
« C'est un ami. » Ce mot bannit la crainte,
la rougeur reste. Un faible battement
gonfle son sein, qu'un bras plié captive,
et dans ses yeux l' innocence naïve
laisse entrevoir un vague étonnement.
. . . .

Pour obéir à la voix fraternelle.
assise auprès du guerrier inconnu,
elle a saisi la harpe solennelle.
Les yeux baissés, et d'un air ingénu,
elle chantait. Quelle pure harmonie!
c'était la grâce à la decence unie! (1)

E prima il Brifaut aveva cantato:

Parmi ces biens (*danze, caccia, pace*)
Henri désire encore:
son cœur est triste: il poursuit en secret
Le vague espoir d'un bonheur qu'il ignore (2).

E il Niccolini aveva posto in bocca a Rosamonda:

In sen mi nacque
il confuso desìo d'un bene ignoto (3).

Non vien fatto un'altra volta di pensare al modo nel quale gli altrui colori rimescolava nella *Matilde* e nella *Beatrice?*

Condotta sulla falsariga del Brifaut è anche la descrizione che della sua fuga Rosamonda fa presso il Niccolini, verso la fine del recitativo poi omesso nell'atto terzo. Ecco il luogo del Niccolini:

Oh quanto
nella mano d'Alfredo
la mano mia tremava, e sentia gelide
le ginocchia mancarmi, e sulle prime
orme pentito il piè facea ritorno!

---

(1) Edizione cit., pp. 330 e 331.
(2) Ivi, p. 328.
(3) *Varianti*, atto III, scena 6.

Ma le tacite case
m'empiean d'orrore, e colle braccia ardite
la paurosa vergine spingea
sul suo destriero Alfredo: allor lo sguardo
volsi invano alla torre
ove dormìa l'ignaro; ahi tosto ascosa
Essa fu dalla polve
che sotto i piè del corridor superbo
procellosa nasceva, e sulle gote
inaridìa le lacrime scorrenti
un bacio impresso dalle labbra ardenti.

Del Brifaut non recherò che i versi sotto questo rispetto più notevoli:

A son corps lié,
il la soutient d'une main ferme et douce;
l'autre saisit la bride: on part sans bruit
Le mur décroît; la tour s'éloigne et fuit (1).

Sopra ho accennato ad un'altra origine, oltre quella ivi proposta, dell'immagine della foglia e dell'accenno a cipressi nel primo soliloquio di Rosamonda. L'una e l'altra troviamo appunto nel Brifaut. Questi, alla fine del canto secondo, esce in cotali esclamazioni e considerazioni a proposito della nuova ed ultima partenza di Rosamonda dal paterno castello:

Pars: tu le veux; reprend ta triste route;
pars, Rosamonde: à ton regard sans doute

(1) Pag. 336.

du toit natal l'aspect consolateur
ne luira plus. La feuille errante et vaine
se détachant de l'arbre protecteur
au gré des vents quelque temps se promène:
la poudre immonde obscurcit sa couleur;
les pieds lassés du distrait voyageur
la fouleront sur la fangeuse arène.
Elle revient, et cherche le vieux chêne
qui le matin de ses bras étendus
environnait sa verdure naissante;
mais, la voyant flétrie et languissante,
il lui dira: Je ne vous connais plus (1).

Ed osserva in principio del canto terzo:

Ton heure arrive, et l'ombre du cyprès
penche déjà sur ta tête fanée (2).

Ma dell'atto primo del Niccolini, la scena quarta è tutta un curioso rappezzamento di brani e reminiscenze del Brifaut. È la prima, anzi unica, tra Arrigo e Rosamonda soli. Questa così vi descrive un suo sogno:

Or dell' estinto genitor l' immago
regna nelle mie notti, ed è tremenda
come il rimorso all' ultim' ora.... Io veggo
gran tempo errar piangendo il mesto antico
per quelle stanze ch' io facea deserte;
e poichè invan mi chiama, ei fugge, e cade
nel suo delirio in sul materno avello.

(1) Pag. 348.
(2) Pag. 349.

e grida allor.... — Donna, ogni cosa è muta;
rispondi tu.... — Crolla la tomba.... è schiusa....
fremon l'ossa materne; e verso il padre
tendersi desiose, e circondarlo
l'aride braccia con amplesso eterno....
richiudersi la tomba, è un solo istante.

È una poco felice variante del sogno che presso il Brifaut sospinge Rosamonda a visitare il paterno castello. Ecco il luogo del poeta francese:

Un songe affreux dont l'horreur la poursuit,
a de son fils détournée sa pensée.
Elle a cru voir dans la profonde nuit
du vieux Clifford l'image courroucée.
Pâle, et du doigt lui montrant un cercueil
qu'il entr'ouvrait, ceint des voiles du deuil,
il lui criait: Tremble, fille insensée!
Tu m'as quitté: tu causes mon trépas;
mais au tombeau tu me précéderas.
Depuis ce temps le fantôme demeure
a ses côtés! Rosamonde à chaque heure
entend ces mots: Tu causes mon trépas;
mais au tombeau tu me précéderas [1].

Più avanti, presso il Niccolini, dice Arrigo:

Ne' giorni dell'amor lieve ci sembra
ogni virtù, bello ogni loco. Ignori,
come tutto quaggiù struggono i muti
passi del tempo; e nol comprendo io stesso.
ricco di giovinezza e di speranza.
Ma l'amor sulla terra è un fior gentile
cui piega ogni aura il capo....

---

[1] Pag. 344.

È facile riconoscervi un'eco di questo luogo — analoga è anche la situazione — del Brifaut (sono voci portate agli orecchi di Rosamonda dagli zeffiri, una sera di luna, mentre lontano s'udiva il suono d'arpe d'oro — Rosamonda conservava ancora nel laberinto la sua innocenza —):

Grâce d'un jour, n'attends pas la soirée:
Jouis. Des vents l'haleine hyperborée
ce soir peut-être ira de tes débris
couvrant la terre où, de fraicheur parée,
a tes attraits maintenant tu souris (¹).

Alla fine Arrigo s'appresta a svelare a Rosamonda la sua vera condizione; e si rifà dall'esempio del re Edgaro rapitor d'Elfrida. Poscia il dialogo così procede:

ROSMONDA.

A che ricordi
tu d'Elfrida l'esempio?

ARRIGO.

Io già ti dissi
che il re t'amava: e il ver ti dissi, il giuro.

ROSMONDA.

È prode Arrigo: io le sue lodi udìa
narrar dal padre: un re saprà, lo credi,
vincer sè stesso.

(¹) Pag. 339.

ARRIGO.

E lo vorrà?

ROSMONDA.

Che temi?
Morrei pria che tradirti.

ARRIGO.

E s'ei volesse
al suo talamo alzarti... e s'ei t'offrisse
prostrato ai piedi la regal corona...

ROSMONDA.

Calpestarla saprei.

ARRIGO.

Vieni, ed abbraccia...
il tuo...

Interrompe la rivelazione il sopraggiunger di Tebaldo. Qui il Niccolini ha voluto raccartocciare e strangolare il lungo colloquio d'Enrico e Rosamonda, che presso il Brifaut questa dispone alla fuga. Ne stralcierò un lungo tratto, anche perchè il lettore vegga come già nel francese modello facilmente la narrazione si risolvesse in vero e proprio efficace dramma (parla il primo Enrico):

— Le roi connaît tes charmes;
ils l'ont séduit, et bientôt de ces lieux
des gardes vont te traîner sous ses yeux.
— Ciel! que dis-tu? — Surmonte tes alarmes.
Mon regard veille, et mon bras a des armes.
— Contre le nombre, hélas! que pourras-tu?

— Tout. J'ai ton cœur, ce glaive et ma vertu.
— Il te perdra. — Peut-être; mais qu'importe.
si je te sauve? — Et crois-tu que sans toi
je puisse vivre? — Eh bien, fuyons! — Qui! moi!
Fuir? — Il le faut. — Quel delire t'emporte!
— Un coursier prêt hennit à cette porte:
les ravisseurs approchent. — Non, cruel!
Je resterai sur le seuil paternel.
Je n'irai point, transfuge volontaire,
d'un père un deuil souiller les cheveux blancs.
Il reverrait son palais solitaire!
Sa fille, ô ciel! l'orgueil de ses vieux ans.
ses pleurs en vain l'appelleraient! Ma fille.
s'écrierait — il, reviens: pourquoi fuis-tu?
Et le vieillard, dans la poudre abattu,
repousserait sa plaintive famille!
Et son sommeil, de rêves tourmenté,
lui montrerait mon visage farouche!
Et l'œil en pleurs, le pardon sur la bouche.
il me tendrait les bras avec bonté!
Et je fuirais! Non, non, jamais, mon père.
— Que veux-tu donc? — Demeurer et mourir.
-- Je reste aussi: tu me verras périr.
— Toi, malheureux! — Tu le veux. — Ah! j'espère.
j'espére encor. Ces sauvages soldats.
je les attends: il traîneront mes pas
devant leur roi. Ce roi n'est point barbare....

“ Di lui mio padre ha sempre, a me favellando, esaltato le belle qualità: non potrà tener saldo al mio pianto „.

A mon asile, à mes parents, à toi
il me rendra: crois-en ce cœur qui t'aime.
Il se vaincra: c'est ainsi qu'on est roi.

— Mais à tes pieds s'il suppliait lui-même;
s'il te disait: Ma couronne et mon cœur
seront tes biens: nomme-moi ton vainqueur.
— Va, c'est toi seul que nommerait ma bouche.
— O Rosamonde! — A mes pieds je te voi.
— Achève, dis: s'il est plus beau que moi?
— En est-il un? Quel soupçon t'effarouche!
— Ton cœur, est jeune, innocent. S'il te touche,
s'il le sèduit par l'attrait des plaisirs?
— J'ai n'en ai qu'un: t'aimer. — Si sa vaillance
par mille exploits t'expliquait ses soupirs?
— Ton nom sans gloire aurait la préférence.
— C'en est assez. Dans cet amant chéri
mais ignoré qu'a choisi ta tendresse,
dans cet amant heureux, comblé d'ivresse,
vois ton monarque et reconnais Henri.
— Vous! — Je le suis; et mon coeur et ma vie
à t'adorer sont voués désormais.
— Ah! qu'ai-je fait? hélas! je suis trahie
Ce n'est pas lui, c'est un roi que j'aimais [1].

Il Niccolini e, come vedremo, avanti lui già altri, questa prima simulazione d'Enrico trovando molto vaga, gli hanno fatto protrarre il gioco — nè si poteva in regolare lavoro drammatico rifarsi fin dai tempi del ratto — anche nel recinto. Ma, se meno idilliaco e meno romanzesco, certo però sarebbe stato alla tragica gravità più consentaneo, presentar Rosamonda fin dal principio consapevole della condizione del suo seduttore, e di maraviglia e commozione cercar ben più solidi argomenti.

---

[1] Pagg. 333-35.

Come il Niccolini ha seguito il Brifaut nella finzione d'un breve ritorno di Rosamonda alla casa paterna, così n'ha anche levate per il tratteggiamento di questo stesso episodio particolari tinte.

Presso il Brifaut, pervenuta Rosamonda innanzi al suo castello ed avendo il suo scudiero gettato un fischio, appare un servo; che non riconoscendo, come s'è visto, l'antica padroncina, così li licenzia:

— Que cherchez-vous? En ce lieu — dit Russel —
habite un brave, à sa douleur profonde
abandonnè depuis qu' un trait cruel
s'est enfoncè dans son cœur paternel.
Il fuit l'aspect des humains qu'il déteste.
Il les aimait avant ce coup funeste:
heureux d'offrir en ses nobles foyers
aux voyageurs des dons hospitaliers.
Ce temps n'est plus. O jeune passagère,
de ses chagrins respectez le mystère.
Eloignez-vous ([1]).

Rosamonda poi trova il padre in atteggiamento d'indicibile tristezza seduto nel giardino all'ombra d'un padiglione. Nello stesso atteggiamento siede, presso il Niccolini, il vecchio Clifford innanzi al suo castello in compagnia d'Eldredo; ed abbiamo più sopra recata la sua risposta al travestito Edmondo. Ma prima ancora aveva così risposto al servo che gli aveva annunziata quella visita:

Oh me felice,
se risonanti passi e voci altere

([1]) Pagg. 344-45.

dentro le sale del natìo castello
udito non avessi! Ahi mal dei nappi
nella frequenza d'ospital convito
la gioia circolò: meglio si siede
a solitaria mensa, o col mendico
il pane si divide [1].

Ed al Brifaut deve anche quel tono di caratteristica profonda mestizia che questa parte della tragedia, tutta impronta. Ah, che sotto le forme del toscano era facile ivi sentire agitarsi l'anima e sognare la mente d'un poeta, sì mediocre, ma di tempra diversa e di sensività assai più ricca!

Presso il Niccolini, Eleonora, nell'atto quinto della prima forma, s'accosta al nascondiglio di Rosamonda fra sè sfogandosi con un soliloquio che si riconosce non essere se non una superba amplificazione di quello dalla stessa nella stessa situazione pronunciato presso il Brifaut. Identiche son pure le circostanze e particolarità del ritrovamento della rivale, ed il modo con cui l'abborda.

Ecco il luogo del Brifaut:

Quoi, près de moi la coupable respire!
Je l'ignorais! Ils brûlaient sous mes yeux!
Oui, ces jardins, ces bois delicieux,
ces frais berceaux où dort l'heureux zèphire,
le calme pur de ces lieux enchantés,
tout prend ici la voix des voluptés!
Ici l'ingrat.... Périsse cet asile!
Mais avançons.... Que cet air est tranquille!

[1] Atto III, scena 4a.

Quelle fraicheur coule dans tous le sens!
Ah! ma fureur redouble encor... Silence!
N'entends-je pas quelques lointains accents?...
Non, tout se tait. Seule avec ma vengeance,
j'erre en ces lieux, complices des forfaits.
Quoi! c'est en vain qu'à travers ces forêts
mon œil l'épie et mon bras la réclame!
Vers ce coteau qu'entrevois-je? Une femme!
Elle, sans doute. Approchons. Elle dort.
Dieu, que d'attraits! Sa bouche est souriante,
et je jémis! Le crime sans effort
livre ou sommeil sa paupière indolente,
et moi je veille! et moi je me tourmente!...
Ie vois son front des couleurs du plaisir
en rougissant par degrés s'embellir:
un songe ami sans doute la caresse:
sans doute, ô ciel! quelque heureux souvenir
fait palpiter sous sa main qui le presse
ce sein qui s'enfle et mollement s'abaisse.
Mais de sa bouche il sort un léger cri.
Quel nom dit-elle? — Henri! Mon cher Henri!
— C'est ton arrêt. Frappons. Ma voix l'éveille (1).

Ecco buona parte, quella che c' interessa, del corrispondente luogo del Niccolini:

Ove m' inoltro?
Calma tremenda.... questa densa, immobile
oscurità, che mi ravvolge e preme,
vien dai sepolcri? qui silenzio è tutto....
morta par la natura.... O notte arcana,
non sei muta per me: con mille voci

(1) Pag. 350.

a questo cor tu parli, e questo core
batte sol per l'amore o pel delitto.
Per la vendetta io veglio, e un'altra, oh rabbia!
qui per l'amor vegliava.... Ascolto un gemito.
Corrasi.... è il rio lontano, è forse il vento
che fra i cipressi geme.... Oh come rapide
le minacciose nubi il ciel viaggiano!
squarciatevi, tonate, e questi boschi
fiamma del ciel divori....
Dal monte opposto il sole il capo inalza
vincitor delle nubi: ahi tutto è luce!
tutto parla d'amore, amor qui regna....
Un'aura che temprò lascivi ardori
la mia fronte accarezza.... io la sospiro!...
E nel giorno fatal dei primi amplessi
era il prato così tenero e molle,
e così bello vi sorrise il cielo
che al mio dolore insulta.... Alfin vi calco,
abominati fiori! erba, che fosti
il letto della colpa, in breve avrai
certa rugiada, il sangue.... Ah! questo loco
fu degli amanti il paradiso, ed io
l'inferno ho qui, tutto l'inferno....

Ma invan minaccio ed erro?
Complice della colpa, agli occhi miei
questo bosco l'asconde. Oh ciel, chi veggo!
è dessa.... Meco, e colla mia vendetta
sola alfin ti ritrovo.... all'odio mio
ravvisata io t'avrei.... Ma qual bellezza!
S'accresce il mio furor! nel sonno immersa
arrossisce costei.... dal pentimento
nascer non puote il tuo rossore.... è questo
timido figlio d'un desio nascoso
sotto il vel del pudore.... esser tu credi

fra le braccia d'Arrigo, ed il tuo petto
palpita sotto il mio pugnal.... Rosmonda,
avventurata un giorno, il sonno hai pieno
d'immagini soavi.... Almeno in sogno
stata felice io fossi!... In questo labbro
stanno i baci di Arrigo, e tu li sogni,
e mormori il suo nome.

ROSMONDA.

Arrigo.... Arrigo.

ELEONORA.

Che più tardo a ferir?... Rompa la morte
i sogni del delitto, e questa druda
nell'inferno si desti (1).

Ed anche qui Rosamonda appunto allora si riscuote.

L'occhio al Brifaut ha pure avuto nel colloquio che segue tra le due donne: se non in quanto vi si sente il riflesso dei nuovi viluppi da lui aggiunti, avendo particolarmente, nella prima forma, voluto rinnovare il bivio dell'Addison; e, come nella ballata, qui Rosamonda implora di poter chiudersi in un chiostro; e il raffronto della prepotenza offesa vittoriosa e della tanto scusabile colpa inerme troppo vivamente ha richiamato alla memoria dell'italiano la stupenda scena nell'*Adelchi* tra re Carlo e Desiderio. Si riscontrino de'due nostri i due seguenti luoghi. Manzoni (parla re Desiderio):

E pensi tu, ch'io vinto, io nella polve,
di gioia anco una volta inebbriarmi

(1) Atto V, scena 1a.

non potrei? del velen che il cor m'affoga
il tuo trionfo amareggiar? parole
dirti di cui ti sovverresti, e in parte
vendicato morir? Ma in te del cielo
io la vendetta adoro, e innanzi a cui
Dio m' inchinò, m' inchino....

Niccolini (parla Rosmonda):

Anch' io potrei
armar d' ingiurie il labbro, e vendicarmi
agevole saria, se al par dell'eco,
quelle parole onde risuona il mondo
ripeter ti volessi. Iddio mi pose
fra le tue mani; e il suo flagello adoro
che l'error mio punisce.... (1).

Ad ogni modo anche il Niccolini è riuscito a darci una scena forte e commossa. Questa stessa, anche più efficace diventò nella seconda forma, dove l'autore ha avuto cura di tutto più restringere e serrare, anche il monologo d' Eleonora, del fondo del Brifaut parte però sempre restando.

Il Bonnechose parte dal Brifaut e si rifà insieme dall'Addison. Dal primo muove per ciò che si riferisce alla precedente storia di Rosamonda e piglia la figura di Clifford; all'altro ritorna per l'impostatura del dramma — esordendo coll'arrivo del re da una vittoria in guerra —, per l'ampio svolgimento della parte del custode, per la complessiva intonanazione melodrammatica. Ad allargare l'azione, così

(1) Atto II, scena 2a.

che bastasse a cinque atti, immagina che il vecchio guerriero Clifford attivamente prima s'adoperi per la riconciliazione del re colla regina, poi ad Enrico apertamente si ribelli e con lui due volte anzi s'azzuffi dopo che nella favorita ha riconosciuta la sua da gran tempo smarrita figlia.

Ma soggiungiamo un sunto più particolareggiato (1).

Enrico s'era fatto amare dalla fanciulla sotto il finto nome d'Edgàro ed indóttala quindi a fuggir seco col darle a credere d'essere in odio al vecchio suo padre. Le ha promesso di sposarla; e veramente, stanco com'era della orgogliosa Eleonora di Guyenne, aveva intenzione di coronar Rosamonda regina e ripudiar l'altra. Ora Edgaro ha dovuto partire per l'Irlanda, dove re Enrico faceva una spedizione. Rosamonda è rimasta sola nella torre di Woodstock.

Al principiar della tragedia siamo appunto nel castello di Woodstock, dove la regina confida al suo giovinetto paggio Arturo, che veramente occupa la parte degli inglesi sir Trusty e cavalier Tommaso, le sue preoccupazioni per la sospetta condotta e chiusa freddezza del consorte. Arturo svela il segreto della custodita fanciulla, però per

(1) Raffazzòno a modo mio il sunto minuzioso e condotto scena per scena che di questa tragedia, per le cortesi premure del prof. Hauvette, m'ha fornito il dott. Ferdinando Neri, lettore presso lo stesso alla Sorbona e bell'ornamento della nostra critica drammatica.

esta vivamente intercedendo ed insieme descrindone le bellezze. Eleonora vuol vederla: suo ssimulato intento è di vendicarsi. Sopravviene ifford — del re era già stato aio ed uno de' capi ll'esercito — e trovando la regina in collera col la scongiura a rinunziare ad ogni ostile proponento: insieme le parla della sua figlia Rosamonda, e è lontano dal credere sia appunto la manauta da Enrico, ma che da gran tempo non vede: eonora vorrebbe poter chiamarla a corte e darle o sposo. Giunge il re, che ha infine sottomessa rlanda, e trovando la regina insolitamente torva corrucciata si rafferma nell' idea del progettato orzio. Rosamonda ci è presentata al principio l secondo atto, col consueto soliloquio. Il fraiono che ha udito dalla solitudine della torre, me di festeggiata vittoria, ha in lei riaguzzata brama di rivedere Edgaro. Questi appunto viene; a fra gli ardenti sfoghi dell'amore le fa intendere e non è più Edgaro, bensì un gran cavaliere lla corte: dentro sera saprà suo vero nome. Innto Clifford si presenta al re per informarlo dei ri disegni d'Eleonora, ma lo trova più che mai soluto di non farne alcun conto e condurre anzi borrita rivale in isposa, la quale vanta figlia d'un cchio famoso fido guerriero. Una donna, mediante glietto, avverte Rosamonda che la sera vorrà faellarle ad ogni costo. Ma prima vien Clifford, che sta annientato nel riconoscer la figlia; ed investe uindi il re, nuovamente sopraggiunto, con fiere

parole. Rosamonda, fatta accorta dell'inganno, vuole ora fuggir col padre. Il re s'oppone; e dal Clifford assalito colla spàda, lo fa da guardie trascinar fuori. Rosamonda è dolentissima di questi maltrattamenti al padre: lo rivuole. Compare poscia velata la donna che aveva chiesto l'appuntamento, e che non è che la regina Eleonora. Rosamonda adduce a scusa e si duole d'essere stata vittima d'un inganno. Eleonora può perdonare, purchè fugga in sul momento accompagnata da Arturo: ciò che accade. Segue allora una lunga violenta scena fra Eleonora ed il re, che la rimprovera del tradimento, mentre la prima osserva come s'è contentata di sottrarre una rivale che avrebbe potuto uccidere. Ma giura poi di condur ciò appunto a compimento, quando dal re apprende il suo proposito di lei ripudiare, ciò che le fa credere non essere il ravvedimento di Rosamonda che tutta una simulazione. Nel quinto atto altine siamo trasportati ne' boschetti fra la torre e il castello, dove troviamo Rosamonda volta a' passi della fuga. La regina la trattiene e, mentre fuori s'ode rumor d'armi e la voce d'Enrico che ne ripete l'amato nome, d'un pugnale rapidamente la colpisce. Intanto Enrico, senza riconoscerlo, ha nell'oscurità della notte ferito a morte il vecchio Clifford che gli s'era parato innanzi. Gli è quindi da Eleonora mostrata fatta cadavere l'ambita nuova sposa. Si conchiude co' lamenti e le imprecazioni del Clifford che spira.

Grave difetto di questo componimento è non

avere il Bonnechose saputo liberarsi da quelle vaporosità melodrammatiche in cui l'Addison aveva la materia disciolta. Anche il trovato dell'involontario assassinio del Clifford è per avventura un'esagerazione di cattivo gusto. In compenso questo personaggio ha ricevuto uno sviluppo ampio e nuovo; e più complessi e mossi sono resi i tipi di Rosamonda, Eleonora ed Enrico: dei quali la prima ha solo ceduto alla lusinga d'un coniugale onorato partito, e muor di vergogna quando s'accorge dell'errore, all'altra non è più nella sua ferrea rigidezza estraneo ogni umano sentimento, il terzo ha mire più serie ed è più accessibile ai richiami delle sociali imposizioni.

Il Romani leggiermente modifica il Bonnechose, qualche nuova imbeccata accogliendo dall'Addison.

Infatti il suo Arturo, custode della rapita Rosamonda, n'è anche innamorato. Non è più ad ogni modo un sir Trustly ammogliato, che corbella la consorte, bensì un giovane simpatico che intravvede come possibile un'unione colla bella vagheggiata figura femminea. Eleonora, già venuta in Inghilterra, ha con lui un colloquio e promettendogli in isposa la donzella se lo guadagna. Intanto re Enrico giunge trionfalmente da una vittoria ed incontra il barone Clifford che da lui ottiene di vedere la giovane dal re pe' suoi piaceri mantenuta e chiusa nella torre di Woodstock: come presso il Bonnechose, ignora che

sia la sua propria figlia. Rosamonda ci è presentata con questo soliloquio:

Volgon tre lune, ahi! lassa, e il dì ricorre,
il fatal dì, che in queste mura io gemo
di rimorso e di amor.... Oh! tristo giorno!
le mie lagrime accresce il tuo ritorno!
O padre, o patrii colli,
o mio dolce ritiro, ove tranquilla
e innocente io vivea,
vi rivedrò più mai misera, e rea?
O Edegardo, Edegardo!
se non tornassi più.... se i giuramenti
obliar tu potessi!... Ah più discaccio
questo orrendo pensier, sempre più torna
alla mente atterrita!...
Vieni Edegardo mio, vieni, mia vita!...

Il re adunque che s'era, presso il Bonnechose, nascosto sotto il nome d'Edgaro, si fa, presso il Romani, chiamare Edegardo; il Niccolini, al re mantenendo il falso nome d'Alfredo, aggiungerà, come s'è visto, un Edegardo quale antico amante della fanciulla. Edgaro poi, come parimente s'è visto, si chiamava prima il re che aveva amata la bella Efrida.

Isola de le belle, isola degli eroi!

Il barone Clifford, riconosciuta la figlia, aspramente la riprende e vuol condurla via...; « ed un ritiro », aggiunge,

celi al mondo i falli tuoi.

Viene il re e promette di sposarla. Sopravviene anche Eleonora; e tra la gelosa e astuta donna, e il re che la vuol cacciare, scoppia una violenta scena. Il re, in sèguito, aduna i suoi baroni ed officialmente stabilisce di rimandare Eleonora e coronar Rosamonda regina d' Inghilterra. Ma Eleonora aveva intanto incarcerato il vecchio Clifford, che poi disciolto, da parte di lei conforta la figlia ad uscire dalla torre al primo suono dell'Ave Maria e fuggirsene con Arturo, che la sposerà, in Aquitania: a questa guisa s'otterrà il perdono della regina. Rosamonda, titubato alquanto, com'era naturale, trattandosi di disperdere un troppo magnifico sogno, alfine acconsente. Rimasta sola, giunge di nuovo il re, che scopre l'infido disegno e s'adopera vivamente perchè rimanga; ma invano: essa non crede che la voglia sul serio coronar regina. Fugge adunque; e pervenuta in una parte solitaria dei giardini di Woodstock, esce in queste parole:

Primiera io giungo.... Chi trattiene Arturo?
quale inciampo il ritarda? — Avria qualcuno
penetrato il disegno? Ah! tolga il cielo
che ci sorprenda Enrico!... io tremo.... io gelo.
“ Sediam. Oh come freddi

(*siede presso una fontana*)

“ son questi marmi!... come densa e cupa
“ la notte che mi cinge! Ogni funesto
“ presentimento mio cresce coll'ombra....
“ rio presagio di morte il cor m' ingombra.

(*Sorge sbigottita*)

Quale indistinto ascolto
fragor lontano.... è il gemito del vento
fra ramo e ramo.... è il mormorar dell'onda ([1]).

La sorprende infine una seconda volta Eleonora, l'accusa come colpevole per aver manifestato al re la progettata fuga e con un pugnale la trafigge: mentre arrivavano anche, Enrico co' suoi cavalieri, e Clifford ed Arturo.

Il Romani nel preposto *Argomento* non nomina il Bonnechose, ma semplicemente così si esprime: « L'autore si è prefisso di conservare nel suo lavoro il più semplice tessuto, e la più possibile verità ».

A questo modo, come si vede, pochi elementi il Niccolini poteva attingere dal Bonnechose che non trovasse più presso nel Romani. Due curiose somiglianze tuttavia vivamente, contro al suo silenzio di sopra notato, mi fanno sospettare che tra mano abbia avuto anche il primo — e di che peso invero ci s'è infine dimostrata la sua riservatezza a proposito del Brifaut? —. Tali due tratti sono, presso il Niccolini, la ribellione d'Edmondo e la chiusa dell'atto quinto nella sua seconda forma. Non pare che al suo Edmondo abbia attribuita appunto quella parte che al suo vecchio Clifford attribuiva il Bonne-

([1]) Presso il Niccolini, come s'è visto, dirà poi Eleonora:

Ascolto un gemito.
Corrasi.... è il rio lontano, è forse il vento
Che tra i cipressi geme....

chose; ed anzi, nella seconda redazione, non lo fa appunto per mano d'Arrigo ed a cagione di Rosamonda, come già presso il secondo avveniva del vecchio Clifford, uccidere? Il suo Gualtiero sarebbe adunque semplicemente il vecchio Clifford del Brifaut; e da questo pigliando anche l'idea dell'introduzione d'almeno un fratello della sedotta vergine, oltre all'ascrivergli l'ufficio del brifottiano scudiero, l'avrebbe altresì foggiato sul rivoltoso padre dell' altro francese modello. Sopra poi ho recata la chiusa del suo atto quinto nella secondo forma. Analogamente, il Bonnechose conchiude cogli acerbi rimbrotti ai due regali assassini rivolti dal Clifford morente, ed a questo, tra gli altri, fa pronunziare i seguenti versi:

> Ensemble criminels, vous jouirez ensemble,
> n'accusez pas le Ciel que tous deux vous rassemble.
> . . . .
> Je meurs; pour vous punir il ne reste que Dieu.

O forse potrebbe, essendo quella prima somiglianza nella seconda redazione assai più viva, l'altra ad essa esclusiva, aver conosciuto il Bonnechose solo allorquando a preparar la stessa s'accinse?

Da questa diffusa esposizione di fonti — se anche qualche altra ce ne fosse sfuggita — è — ad ogni modo — manifesto quanto, pur nel presente caso, del Niccolini scarso rimanga il merito creativo. Le sue novità si riducono principalmente alla cornice e larga evocazione storica ed alla più fedele storica verisimiglianza e più profonda realtà umana a cui

ha improntati i suoi personaggi. Ma in ciò altresì precisamente consiste il pregio che questo suo lavoro di gran lunga, degli altri sullo stesso soggetto fin qui esaminati, leva al di sopra. È appunto così che ha saputo raccogliere e combinare un complesso e sistema di vita svariata e gagliarda, di contrasti, di viluppi, di fremiti quale si conveniva ad innalzar finalmente un'avventura, in origine assai frivola, a vera dignità e solennità di grave e compiuta tragedia.

Non sarà inutile aggiungere anche un cenno sui lavori del Daniel e del Körner.

Il primo, come s'è visto, finge adunque che lacrimosa gli compaia l'ombra di Rosamonda commettendogli di cantare le proprie dolenti vicende. — Non posso — è questo il succo delle prime strofe — volare tra l'anime beate ed al mondo ho lasciato di me una trista fama. Nessun poeta s'adopera ad inspirar pietà de' miei casi adornandoli col canto, mentre tante altre di me meno belle e insieme più colpevoli colle loro avventure in commoventi versi narrate a molti di pietoso lutto bagnano gli occhi e stringono il core. Ho pensato di fare a questo scopo a te ricorso —. Prosegue quindi esponendo come, nata in una casa di campagna, fu poi per la sua bellezza condotta in corte, dove, parte pe' nativi vezzi parte con istudiata abilità, s'attirò di tutti gli sguardi. Ecco due belle stanze:

Look how a comet, at the first appearing,
draw's all men's eyes with wonder to behold it;
or as the saddest tale, at sudden hearing,
takes silent, list' ning unto him that told it;

so did my speach, when rubies did unfold it;
so did the blazing of my blush appear,
t'amaze the world that holds such sighs so dear.

Ah, Beauty! syren, fair enchanting good,
sweet silent rethoric of persuading eyes;
dumb elequence, whose power doth move the blood,
more than the words or wisdom of the wise;
still harmony, whose diapason lies
within a brow; the key which passions move
to ravish sense, and play a world in love.

[Vedi come una cometa al primo suo apparire trae gli occhi di tutti gli uomini con maraviglia a riguardarla; o come il racconto più mesto al primo udirlo produce silenzio, stando gli orecchi intenti a colui che prese a narrarlo: così fece la mia favella quando le labbra di rubino la spiegarono; così apparve il vampeggiare del mio rossore, a stordire il mondo che tali sospiri stima così preziosi.

Ah, bellezza! sirena, chiaro incantevole bene, soave taciturna facondia d'occhi persuasivi; muta eloquenza, il cui potere commuove il sangue più che non le parole o la sapienza del savio; calma armonia, il cui diapason sta in un arco di ciglio: il tasto che le passioni incitano ad incantare i sensi e sonare un mondo in amore].

Re Enrico s'innamorò di lei, ma ricorse invano a preghiere e stratagemmi per indurla a concedergli la sua castità. E salvo sarebbe rimasto il suo pudore, se una più attempata dama di corte non fosse co' perversi consigli riuscita a vincere i suoi ri-

morsi. Rosamonda finalmente acconsentì, mossa soprattutto dall'ambizione. Il poeta pone, come una lunga orazione in bocca alla corruttrice, così un lungo soliloquio su quella della tentennante donzella, sì la prima che il secondo per poetico colorito e copia di sottili riflessioni commendevoli. Rosamonda, il giorno avanti la sciagurata determinazione, dal re vien regalata d'una cassetta di squisito lavoro, con incisioni rappresentanti mitologici amori. Il re era invecchiato. Rosamonda dunque unicamente cede all'ambizione ed a turpe avarizia. Finzione poco poetica: ma intento del Daniel era incutere della colpa un cristiano orrore, facendola vedere in questa e nell'altra vita doppiamente ed acerbamente punita. Il Daniel s'è proposto uno scopo etico, motivo per cui il suo poemetto abbonda di prolisse morali considerazioni e divagazioni. Rosamonda, una volta caduta nella colpa, non ebbe più forza di risollevarsi. E qui la dannata sua anima, nella cui bocca è posto tutto il racconto, si diffonde descrivendo la costruzione del laberinto: e la molestia che le recava lo star sempre rinchiusa, da tutto il mondo divisa, straziata da rimorsi. La regina Eleonora, lontano il re, còlto il momento opportuno, penetrò nel laberinto retta dallo stesso filo che all'entrare guidava Enrico. La lunga sua parlata alla rivale, ha un'intonazione orribilmente sarcastica. Alla sventurata non valsero ripetute preghiere o lacrime. Dovette colle proprie mani accostarsi alla bocca la bevanda mortifera. Partita la

regina, prima di morire, pianse in un lungo monologo la sua giovinezza. È quindi descritto il cordoglio del ritornante re che la trova morta. Si fanno i funerali ed è sepolta in Gostow. — Adorna dunque — conchiude la povera dannata — le mie sventure col canto, affinchè duri la mia restaurata memoria

> till other ages shall neglect thy rhyme.
>
> Then when confusion in her course shall bring
> sad desolation on the times to come:
> when mirthless Thame shall have no swan to sing,
> all music silent, and the Muses dumb.... —

E si dilegua nell'aure.

Per tutto questo poemetto sono evidenti le tracce dello studio dall'autore posto nella poesia italiana. V'è perfino paragonato il Tamigi al Po:

> And Thames had swans as well as ever Po.

Teodoro Körner ha, secondo suggeriva anche l'antica ballata, incorniciata la storia di Rosamonda nella guerra d'Enrico II co' figli. Ci ha così dato un ampio dramma storico del genere Shakespeariano. Appunto la regina Eleonora ha, per gelosia, suscitati contro Enrico i figli Enrico, Riccardo e Goffredo. Anche Rosamonda conserva i due piccoli figliuoli che le attribuiva la tradizione; ed il poeta abilmente si vale dell'ansie dell'amore materno a complicare e rendere più commovente l'ultima fa-

tale scena tra le due donne. Ecco di questa alcuni tratti:

ELEONORE.

Dein Spiel ist aus:
der nächsten Stunde weih 'ich deine Seele!

ROSAMUNDE.

Ich bin in deiner, du in Gottes Hand:
vollbringe, was du darfst, ich kann's nicht hindern.

ELEONORE.

Bist du auch stolz, verwegne Buhlerin?
Ich habe Mittel, diesen Stolz zu brechen.

ROSAMUNDE.

Du nennst es Stolz? Nenn's lieber Eitelkeit.
Ich weiss, was mich von deiner Hand erwartet,
und nicht den Sieg gönn 'ich dir, Königin,
dass ich als Britin zittre vor dem Tode!

ELEONORE.

Weisst du es so genau, was ich dir will?

ROSAMUNDE.

In deinen Augen steht's mit glühnden Zügen,
es zittert dir mein Urteil auf der Lippe;
doch sieh, ein stilles, freudiges Gefühl
musst du mir wider Willen doch gewähren....

ROSAMUNDE.

Die Schuld ist frei, der Himmel ist versöhnt,
und deinen Dolch erwart 'ich ohne Schaudern.
Hast du gehofft, dass ich ums Leben bettle?
Du irrst dich, Königin, ich bettle nicht
und bin gefasst. — Gott, meine Kinder! (1)

(1) Atto II, scena 10ª.

ELEONORE.

Ha!
Sind das die Nattern? Reisst sie von ihr los!

ROSAMUNDE.

Nur mit dem Leben nimmst du mir die Kinder!

ELEONORE.

Gehorcht!

ROSAMUNDE.

Gerechter Gott! — Barmherzigkeit!
Du bist auch Mutter! Lass mir meine Kinder!

ELEONORE.

Ist das dein Stolz, verwegnes Weib?

ROSAMUNDE.

Kannst du
Spott treiben mit dem heiligsten Gefühle?

ELEONORE.

Nehmt ihr die Kinder!

ROSAMUNDE.

Gott! — Zu deinen Füssen
lieg' ich, erbarme dich! Lass mir die Kinder!
Wenn du noch menschlich fühlst in deiner Brust,
wenn dich ein Tier der Wüste nicht geboren,
wenn der Hyäne Milch dich nicht gesäugt —
Barmherzigkeit! Hat doch einst einen Löwen
das Iammern einer Mutter so durchdrungen,
dass er den heil'gen Raub ihr wiedergab —
kannst du grausamer sein, und bist doch Mutter?...

EIN KIND.

Ach Mutter, bist so blass!

DAS ANDRE.

Sei heiter,
wir möchten es gern auch Sein — Sieh nur an,
wie dort die tielen Kerzen fröhlich schimmern.

ROSAMUNDE.

Küsst mich, — es ist das lezzte Mal, küsst mich! —
So! Kniet auch nieder, faltet eure Handchen
und betet still um Gottes ew'ge Huld!... (1).

Ma traduciamo:

[*El.* Il tuo passatempo è finito: alla prossima ora io consacro la tua vita.

Ros. Io sono nelle tue, tu nelle mani di Dio: compi pure ciò ch' è in tua potestà; io non posso porvi impedimento.

El. Sei anche superba, o temeraria meretrice! Ho mezzo di spezzarla questa superbia.

Ros. Ciò tu chiami superbia? Piuttosto chiamala vanità. So che cosa per tua mano m'attende: nè, regina, ti concedo questa vittoria, di far tremar me britanna davanti alla morte!

El. Lo sai tu così appuntino, ciò ch' io ti voglio dire?

(1) Atto II, scena 11a.

Ros. Ciò sta ne' tuoi occhi con tratti infocati, la mia sentenza ti trema sul labbro: tuttavia, vedi, tuo malgrado mi devi concedere un sentimento di placidezza e di gioia. Enrico non si può giustificare, ma ciò che sei per fare scolpa la sua coscienza. Solamente traverso la tua notte più chiaro rompe e penetra il suo giorno....

Ros. La colpa è sciolta, il cielo è riconciliato ed io attendo il tuo pugnale senza rabbrividire. Hai tu sperato ch'io mendicassi la vita? Tu t'inganni, regina, io non mendico e sono preparata. — (*Viene Sara coi bambini*). Dio! i miei bambini!

El. Ah! Questi sono le vipere? — Strappateli da lei.

Ros. (*I servi le vogliono tôrre i bambini, che si aggrappano fortemente alla madre*). Solamente assieme alla vita tu puoi levare a me i bambini.

El. Ubbidite!

Ros. Giusto Dio! — Misericordia! — Tu pure sei madre! Lasciami i miei bambini!

El. Questa è la tua superbia, temeraria donna?

Ros. Puoi tu esercitar lo scherno sui più sacri sentimenti?

El. Prendetele i bambini!

Ros. (*Si butta, tenendo i bambini fortemente avviticchiati, ginocchioni ai piedi d' Eleonora*). Dio! — A' tuoi piedi io mi prostro, moviti a pietà! Lasciami i bambini! — Se tu ancora umanamente senti nel tuo petto, se una fiera del deserto non ti partorì, se il latte non ti nutrì della iena — mise-

ricordia! Ebbe pure una volta il gemere d'una madre così penetrato un leone, che egli le restituì la sacra rapina: — puoi tu essere più crudele e sei tuttavia madre?...

Ros. Lascia loro la povera esile vita, agli uomini non si può fare un minor dono: oh, loro lasciala. — Indicami una valle dove io mi nasconda dalla faccia del re. Lasciami languire in penuria, in indigenza; solamente lasciami vivere, lasciami i bambini, e ciascun giorno io per l'anima tua pregherò e ti benedirò nell' ultimo istante....

El. Invano, l' ora della morte ti ha raggiunta! — Datele la tazza. — Bevi (*Un servo porge a Rosamonda la tazza*).

Ros. Veleno?!

El. Presto! poichè ti bisogna ad ogni modo morire.

Ros. Io non bevo.

El. Tu bevi! Ove no, così caccio io questo pugnale nel cuore de' tuoi bambini (*Tira a sè i bambini e loro appunta il pugnale innanzi al petto*).

I bamb. Mamma, mamma!

El. Scegli, il mio pugnale sa colpire!...]. Rosamonda beve.

[....*Un bamb.* Ah madre, sei così pallida!

L' altro. Sii serena, desidereremmo d' esserlo anche noi. (*Mostrando il feretro*) Su via, riguarda come là le molte candele allegramente scintillano.

Ros. (*S' inginocchia tra i suoi bambini*). Baciatemi, — è l'ultima volta, baciatemi! — Così! Anche

inginocchiatevi, giungete le vostre manine ed implorate tranquillamente da Dio eterna grazia!...].

Sarebbe opportuno un paragone fra il gruppo che attorno la morente Rosamonda si forma presso il Körner e quello che attorno la stessa si forma presso il Niccolini...; ma mi accorgo che su questo tema ho scarabocchiato anche troppo.

CAPITOLO V.

Come trattò i grandi fatti storici: il "Giovanni da Procida", il "Lodovico Sforza".

La tragedia che ha per obbietto l'interpretazione, rievocazione od abbellimento della storia si può addirittura considerare come uno splendido portato e trovato dei già maturi tempi e del genio di Guglielmo Shakespeare. I Greci posero sulla scena qualche volta avvenimenti contemporanei, spesso miti; o se, ciò spessissimo, le loro favolose tradizioni, ebbero fini morali o di puro diletto, non mai l'intento istruttivo di risuscitare nella sua trascorsa realtà un dato momento storico dinanzi all'immaginazione ed al pensiero degli spettatori. Chi poi vorrà tener conto di quelle poche perdute romane *pretestc?* Chi di quelle gelide scimmiottature dei Greci che furono le tragedie de' nostri cinquecentisti? Anima degl'immaginosi drammi spagnuoli era il cavalleresco sentimento dell'onore. I Francesi vollero analizzare le passioni dell'uomo, specialmente l'amore. L'Alfieri la tragedia affilò e brandì come

arma contro a' tiranni. Lascio da parte le creazioni della vena drammatica sànscrita e della meno felice del nuovo mondo, perchè se anche facessero al caso, e non lo fanno affatto, fino ad oggi rimasero ad ogni modo del tutto estranee allo sviluppo dell'arte europea. Il Goethe e dietro lui lo Schiller rimaneggiano la tragedia o dramma shakespeariano correggendolo con quel senso d'ordine e misura al quale s'erano educati sugli antichi classici.

Ad argomento de' suoi lavori di maggior lena il nostro Niccolini scelse alcuni de' punti più notevoli della nostra storia nazionale; e benchè sempre, cresciuto al culto dell'Alfieri, parlante ad una generazione che più non gustava altro cibo, si proponesse nella trattazione di questi uno scopo politico, pure, ammiratore dello Shakespeare, travolto, come s'è visto, a poco a poco dall'onda romantica, attratto dal fresco e prossimo esempio del Manzoni, la materia immediata sulla quale esercitare il suo talento artistico si preparò, come dimostrano le sue dotte annotazioni ed i suoi rimasticci storici saggi, ogni volta con pazienza d'erudito.

Ora, due sorta di temi di questo genere si possono distinguere. Spesso la tradizione storica non dà che pochi cenni, confusi, in parte poco o punto certi; e tocca al poeta di compierli, di riordinarli, di cavarne un complesso le cui parti a vicenda si rischiarino e tra loro armonizzino: allora occorre una vera interpretazione, allora anche all'immaginativa resta aperto un largo campo. Diverso è il caso

quando quell'avvenimento, o quell'insieme d'avvenimenti, che si piglia a soggetto della tragedia hanno chiara ed ampia esposizione ed illustrazione nelle narrazioni storiche che d'essi ci rimangono. Allora còmpito del poeta è di studiarli accuratamente ed indagarne lo spirito. Temi della prima qualità sviluppano il *Giovanni da Procida* ed in parte il *Lodovico Sforza*, in quanto s'aggira su ciò che accadde nel castello di Pavia quando v'entrò Carlo VIII e sul modo della morte del povero Galeazzo: cose in parte coperte da tenebre: della seconda ravvivano l'*Arnaldo da Brescia* ed il *Filippo Strozzi*.

***

Sul *Giovanni da Procida*, il torvo terribile poema che forse all'Italia valse più d'una fortunata militare intrapresa, gli studi ed investigazioni dei critici abbondano. D'esso ne' suoi lunghi *Proemi* alla *Storia della Casa di Svevia* ed a quella del *Vespro Siciliano*, due eloquenti e nitide monografie del nostro poeta, il Gargiolli, che le ha pubblicate [1], con larga copia di notizie tesse la storia sia della composizione, sia dei successi; ed ampiamente si diffonde a descrivere l'entusiasmo che destò in Italia e fuori. Il Taormina, nel ricordato parallelo col Delavigne, ne fa una minuziosa ana-

[1] Vedi *Opere* ecc., vol. V, e *Storia del Vespro Siciliano* di G. B. Niccolini. Firenze, 1882.

lisi intima, sotto il punto di vista dell'arte. Ultimamente una signorina, Maria Ostermann, in un suo libro sul *Pensiero politico* dell' autore ([1]), ne scrutò ed esaminò partitamente ed a lungo segnatamente il significato e contenuto politico e patriottico. Anche più di fresco un' altra signorina, Lina Fabris, lo fece oggetto d' una sua speciale prolissa dissertazione ([2]). Noi dunque arrivati troppo tardi bisognerà che ci rassegniamo a trascorrere su questa tragedia assai più sbrigatamente di quello che forse richiederebbe la sua importanza, limitandoci all' umile còmpito di spigolare i racimoli agli altri per avventura sfuggiti e raddrizzare, se occorrerà, qualche torta sentenza.

D' una tragedia su *Giovanni da Procida* il Niccolini, come appare da una sua lettera ([3]), s'occupava fin dal maggio del '16. Anzi, secondo il Gargiolli, vi avrebbe accennato anche in una lettera del 15 maggio del '14, al Pieri, dove notifica d'avere « scritte quasi tre altre tragedie » ([4]), che non nomina. Il 31 maggio del '17 aveva condotto il suo lavoro a tal punto da considerarlo come finito. « Ho scritto » così significava a Camillo Ugoni « altre due tragedie, la *Medea* e il *Giovanni da Procida*... Forse la seconda vi piacerebbe poichè vi si

([1]) *Il Pensiero Politico di G. B. Niccolini*, Milano, 1900.
([2]) *Il G. da Procida di G. B. Niccolini*, Firenze, 1902.
([3]) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 21.
([4]) Ivi, lett. 18.

parla molto dei nostri antichi e presenti mali. Ma dovrà questa mia tragedia rimanersi inedita » (¹).

Intanto il poeta francese Casimiro Delavigne, l'autore a que' tempi famoso delle *Messeniènes*, avendo anch'esso composta una tragedia sullo stesso argomento, del '19 la faceva rappresentare. S'immagini il dispiacere e la rabbia del Niccolini! Ci restano su ciò due sue lettere, una del '19 l'altra del '20 (²), dirette a Gino Capponi che allora si trovava in Parigi, dove tra le altre faccende era ito anche coll'incarico di stampare il *Nabucco*. Il nostro si vedeva così ingiustamente levato il merito d'avere a quel soggetto pensato pel primo: causa di tutto erano le persecuzioni che la nobile audacia de' sentimenti nel suo lavoro predicati gli avrebbe potuto procacciare. Tanto più aspramente adunque si sfogherà contro il mediocre valore ed infedeltà alla storia di questo componimento, che del resto era per gl'Italiani poco lusinghiero. « Vi rispondo subito » scriveva in quella del '20 « per ringraziarvi con tutto il core della bontà che avete mostrata a mio riguardo, mandandomi con tanta prontezza il Vespro Siciliano, che è propriamente scritto da un Francese. Credevo che questa tragedia fosse cattiva, ma non tanto: poveri Italiani; vi sono veramente sacrificati.... Insomma tutto è pèste, e se io stamperò il mio *Procida*, vendicherò con una Prefa-

(¹) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 23.
(²) Ivi, lett. 31 e 34.

zione l'onore oltraggiato del nostro paese. L'autore vi mostra una supina ignoranza dell'istoria.... ». E preparò invero, sotto il punto di vista storico, di questo lavoro una minuta critica che poi fu pubblicata dal Gargiolli ([1]). Ma aveva un bel da stridere: l'amaro boccone era bisognato inghiottirselo.

Il *Foscarini* fu come l'araldo del *Procida*. Che il Niccolini appunto dopo l'esito di quello si decidesse per la pubblicazione del secondo, può dedursi da un accenno d'una lettera a lui inviata dal Bellotti. « So » gli scriveva appunto del '27, il 2 agosto « che state maturando un Giovanni da Procida: quando l'avremo? » Il Niccolini, rispondendo, non gli dava a questo riguardo spiegazione alcuna ([2]). L'anno dopo, il 25 aprile, scriveva alla Pelzet: « Già del mio lavoro non son per ora contento.... Ma io devo mostrare di non essermi addormentato all'ombra del mio sterile e meschino alloro: perciò nell'anno farò di ragion pubblica la mia tragedia » ([3]). Parla certamente del *Procida*, poichè il *Moro* l'aveva allora, come vedremo, cominciato appena. Da un'altra sua lettera di quell'anno appare che a questa sua tragedia dava un'importanza più che letteraria: doveva, secondo lui, rivendicare la « fama » così egli si esprime « di Procida così malmenata dal Delavigne » ([4]). Per questa come opposizione di

([1]) Annessa alla *St*[illegible] *Vespro Sicili*[illegible]

([2]) VANNUCCI, *Rico*[illegible] 102. [illegible] nella del Bellotti.

([3]) Ivi, lett. 110.

([4]) Ivi, lett. 112.

nazionali interessi sperava, se non per altro, e vi aveva già accennato nella seconda delle ricordate lettere al Capponi, che il suo lavoro potrebbe riuscire cosa nuova. Sempre del '28, la lesse al comico Alberto Nota, suo amico ([1]). Una lettera dell'8 dicembre ([2]) ci mostra che ne ritardava la pubblicazione ancora per timore di seccature da parte del governo. Metterebbe pure conto scorrere quasi tutte quelle del 1829 ([3]). Verso la fine del quale anno scriveva al Viale: « M'occupo adesso di pulire il mio *Giovanni da Procida*, e di fare la storia di quell'avvenimento » ([4]). Fu finalmente per la prima volta rappresentato, come s'è visto altrove, il 29 gennaio del 1830. Verrà presto proibito.

Il Niccolini segue in questa tragedia riguardo alle cause di quel singolare avvenimento concetti alquanto diversi da quelli oggi in voga. Ma è da ricordare che la *Storia del Vespro Siciliano* di Michele Amari, dove prima agl'intrighi d'alcuni baroni è stata sostituita l'ira d'un popolo, uscì dopo la medesima parecchi anni. Dai versi del Niccolini ebbe anzi l'Amari, com'egli stesso confessa in una delle sue Prefazioni, il primo stimolo a comporre una storia su simile argomento. Il Niccolini però, anche dopo letto l'Amari, seguitò ad insistere pertinacemente nella sua opinione e soprattutto gli dolsero

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 115.

([2]) Ivi, lett. 116.

([3]) Ivi: vedansi, ad esempio, le lettere 117, 119, 120, 122, 124, 125, 128, ...

([4]) Ivi, lett. 130.

le accuse che questi rivolgeva al suo eroe, al Procida, del quale, oltrechè escludere il merito d'organizzatore della rivolta e negare i viaggi, notava anche la volgarità di carattere: così il nostro poeta, quella sua storia del Vespro Siciliano che aveva intrapresa per purificare il Procida dalle ingiurie del Delavigne, la proseguì poi, sempre più estendendo le sue ricerche tanto da arrivare fino alla dominazione degli Svevi ed ai primi Svevi — sui quali pure, come s'è accennato, stese un'altra storia —, per iscolparlo dai biasimi ben più serii mossigli dal circospetto italiano indagatore. Ma non se gli deve perdonare, se con rancore, dopo rubatogli dal Delavigne il vanto del tema, vedeva al suo lavoro tolto anche quel fondamento storico sul quale, come s'è visto pure dal recato brano della sua seconda lettera al Capponi, tanto contava; e se con rimpianto mirava abbattuto quell'idolo già da lui rievocato con tanto entusiasmo e successo?

Connettendo poi questi due fatti: cioè, la precedenza di tempo della tragedia del Niccolini rispetto all'opera dell'Amari, e che la stessa, quando appena in Italia si cominciò a bisbigliare di romanticismo, già era condotta a buon punto, e prima che le nuove dottrine si propagassero finita: apparirà altresì quanto coloro siano sconsiderati ed ingiusti i quali lo rimproverano dell'aver dato troppo largo campo ad un odio individuale, eccessivamente trascurato il popolo, attorno ai casi d'un uomo e d'una famiglia ordita del suo lavoro tutta la tela.

Universalmente è noto qual leggendaria relazione, reputata storia, già corresse. I Siciliani erano da' Francesi dominatori con taglie disumane ed imposte oppressi e malmenati, e con ogni sorta di vessazioni tribolati. Segnatamente li amareggiava vedersi dagli stranieri ogni giorno svergognare spose, figlie, sorelle. A Giovanni, in particolare, del nobilissimo casato de' Procida, onorato cavaliere, furono da' Francesi violentate e rapite la moglie e la figlia: ucciso, mentre le difendeva, il figlio. Meditò come prenderne vendetta memorabile; e prima, nell'intento di moltiplicare all'angioina signoria nemici, andò per molti anni, in più fogge travestendosi, pellegrinando per diverse parti d'Europa: e con diverse specie di adescamenti trasse così alla sua causa Michele Paleologo imperator d'Oriente, Pietro re d'Aragona, papa Niccolò III. Quindi strinse i baroni dell'isola in una congiura. Morì il papa e la congiura non si sciolse. Il Procida seguitava intanto, sotto mentito nome, a percorrere per ogni verso l'isola di Sicilia, tra il popolo spargendo o rinfocolando contro i Francesi ferocissimo odio e rabbia ed a tutti inspirando l'ardire e la speranza della riscossa. Era il 31 marzo del 1882, secondo giorno di Pasqua, e la popolazione di Palermo, fitta, stipata davanti la chiesa di Santo Spirito, attendeva l'ora del vespro. I Francesi s'aggiravano tra i Siciliani coll'insolente contegno di signori tra servi ed avviliti, e li andavano, col pretesto che potessero nasconder armi, frugando sotto le vesti. A questo modo uno tra gli altri, un

certo Droghetto, s'arrischiò a palpare il seno d'una bellissima palermitana gentildonna, che alla festa era venuta col suo marito Roberto Mastrangelo, certa Ninfa. Un giovinetto, del quale non è rimasto il nome, strappa incontanente a Droghetto la sua propria spada e con quella lo trafigge. S'alza il grido « muoia il Francese », il popolo si leva a furore e de' Francesi si fa così orrendo macello che niuno ne scampa. L'esempio di Palermo seguono anche le altre città dell'isola. Viene allora Pietro d' Aragona e succedono altri fatti gravissimi, ma che non ci interessano.

Si può subito d'uno sguardo intravvedere, assolutamente parlando, a qual grandioso dramma, anche nonostante anzi co' l suo favoloso ammanto, tale avvenimento avrebbe potuto porger materia, di quali situazioni svariatissime e scene commoventi fosse inesausto. Un'idea di ciò che avrebbe potuto trarsene può darla ciò che da un argomento consimile, ma meno tragico e solenne, dalla leggenda di Guglielmo Tell ed insurrezione degli antichi Svizzeri contro il malgoverno della casa d'Absburgo, ha saputo costruire lo Schiller.

Ma vediamo all'opera il nostro Niccolini.

Era necessitato, ripeto, dalle condizioni nelle quali versavano le nostre lettere quando scriveva, ad attenersi, anche nella trattazione di questo tema, al metodo classico. Intanto adunque non poteva metter sulla scena senz'altro, direttamente ed immediatamente, il fatto stesso della sollevazione nella

sua ampiezza e varie fasi ed accidenti. Doveva restringersi ad una figura unica sopra tutte le altre spiccante e ad un viluppo d'indole privata; del quale questi fosse l'anima, ed al quale attorno raggruppare o far seguire come effetto o far servire come sfondo o storica cornice la pubblica azione. Così aveva precisamente fatto lo stesso Voltaire per metter sulla scena la rivoluzione di Maometto e l'espugnazione della Mecca. S'intende poi come dovesse preferirsi un intrigo dove la parte più importante tenesse l'amore, la più dolce, profonda, efficace ed in questo caso opportuna delle passioni.

Desiderando insieme l'autore che il suo lavoro, di cui vera ed immediata sostanza sarebbe stata questa privata avventura, avesse un fondamento storico, nella storia e per le cronache di quel tempo bisognava alla stessa trovare e spigolare qualche appiglio. E quali la tradizione offrisse ho notato nel recato schizzo dell'avvenimento. L'insulto a Ninfa era cosa conosciutissima. Degli oltraggi e gravissima offesa al Procida il Niccolini potè avere, ed egli stesso nel suo consueto *Argomento* reca i luoghi, da Giovanni Villani partitamente notizia, dal Boccaccio pel suo libro sui Casi d'illustri personaggi (*De casibus virorum illustrium*) e dal Petrarca nel suo Viaggio Siriaco (*Itinerarium Syriacum*), autorevole testimonianza. Mette conto che il tratto del Villani riportiamo pur noi: « I Franceschi teneano i Ciciliani e' Pugliesi per peggio che servi, isforzando e villaneggiando le loro donne e figlie. Per la qual cosa

molta di buona gente del Regno e di Cicilia s'erano partiti e rubellati, intra' quali fu per la suddetta cagione di sua mogliera e figlia a lui tolte, e morto il figliuolo che le difendea, uno savio e ingegnoso cavaliere e signore stato dell'isola di Procita, il quale si chiamava messer Gianni di Procita » ([1]).

Occorreva scegliere fra questi due casi? Od era invece possibile fonderli in uno? Col primo partito s'avevano ad ogni modo gravi inconvenienti. Il Procida si offriva come l'autentico necessario Protagonista. Dovevasi dunque preferire la sua sciagura, tanto più che era stata acerbissima. Ma si trattava di fatti accaduti prima che il Procida intraprendesse i suoi famosi viaggi, che n'erano anzi stati il movente. Il Niccolini abbisognava invece d'un viluppo che si compiesse verso il tempo della sommossa e magari a questa mettesse capo. Restava dunque di mettere in relazione col Procida anche la bella donna maltrattata il giorno del Vespro. Ed è ciò che il poeta fece. — Seguire con sicurezza il lavorio della sua mente in questo processo non è cosa da pretendere, essendo infinite le vie dell'immaginazione. Ma non voglio tuttavia tralasciare d'accennarne una, quale mi sembra più probabile e conforme alla qualità del suo ingegno e studî. Questa e il *Moro* sono le due tragedie dove più si ma-

([1]) *Croniche* di GIOVANNI, MATTEO e FILIPPO VILLANI, Trieste, 1857, vol. I, p. 136. — Della *Cronica* di GIOVANNI, lib. VII, cap. 57.

nifesta la sua vena originale. Questa in particolare compose di trentaquattro anni, quando cioè la vigoria creativa è in un uomo comunemente al colmo.

Due donne erano state al Procida rapite e vituperate, la moglie e la figlia. Si sdoppî dunque il caso: l'una subisca quelle violenze ai primi tempi della francese invasione ed abbia così il Procida ai suoi viaggi e mene la spinta, sia serbata l'altra pe 'l Vespro. La prima sia la moglie: ai tempi del Vespro avrebbe dovuto trovarsi invecchiata; mentre invece sarebbe stato molto verisimile agli stessi figurarsi un'aggraziata fanciulla l'altra, e tale da sollecitare le occhiate de' Francesi. La figlia sia dunque la gentildonna, l'ingiuria alla quale fu favilla che accese la sacra orrenda fiamma.

Pel rapimento della moglie colori e fregi poteva somministrare e suggerire una novella del Boccaccio, la sesta della quinta giornata. Si parla in essa d'un giovinetto Gianni di Procida, nipote del famoso, al quale fu rapita una fanciulla amata. Non poteva l'oltraggio ben più grave fatto all'antico aver con questo avuta certa analogia pel modo e circostanze di luogo e tempo?

Il nipote Gianni adunque abitando l'isola di Procida ardeva per una fanciulla abitante della vicina isola d'Ischia: tanto che tutti i giorni, spesso anche di notte, a nuoto, se non trovava alcuna barca, colà si conduceva; per vedere, se non altro, le mura della preziosa casa. Avvenne che costei andando a zonzo lungo la spiaggia del mare incappasse in

una brigata di giovani siciliani che colà s'erano recati venendo con una fregata da Napoli, i quali, instigati dalla sua bellezza, l'afferrarono e via trasportarono con loro. Ma contendendo poi, giunti in Calabria, di chi dovesse essere, per evitare una disastrosa rissa, s'accordarono di farne un dono al giovane re di Sicilia Federigo d'Aragona. Giovanni saputa la cosa, seguendo con una fregata la via dell'altra e la fama, pervenne anch'esso in Calabria e quindi a Palermo, dove potè un giorno vedere la fanciulla custodita pel re, che, come cagionevole di salute, non l'aveva ancor toccata; e trovarsi la seguente notte inoltre a giacere con essa. Ma quella notte appunto Federigo, ch'era rinvigorito di forze, sentì voglia di visitarla egli pure, e sorprese i giovani che s'erano assieme addormentati; e li fece sulla pubblica piazza legare ad un palo ignudi com'erano, l'uno col dorso all'altro rivolto, perchè poi venissero arsi. Se non che fortunatamente capitò il celebre ammiraglio Ruggier dell'Oria, che riconosciuto il Procida, rammentati al re i benefizî dello zio, li fece sciogliere; e la cosa finì con un gaudioso matrimonio. Questo narra il grande padre della nostra prosa in quel suo stile tutto musica, vezzi e splendori.

La seconda parte di questo racconto il Tasso aveva amplificata ed asceticamente purificata nel bell'episodio d'Olindo e Sofronia. Il Niccolini ha nel suo lavoro fatta assorgere ad altezza tragica la prima. I Francesi si sono impadroniti del regno, hanno perdonato al Procida zio. Questi dimen-

tica la causa della patria e si abbandona nella sua isola a vita pacifica fra le domestiche dolcezze. Ma un francese, Eriberto, s'era invaghito della sua donna, avendola veduta quando si prostrò innanzi al re Carlo d'Angiò implorando grazia pel consorte. Un bel giorno raccoglie una brigata d'altri Francesi, sbarca nell'isoletta, fa una visita al Procida; poi sapendo che avrebbe dovuto allontanarsi finge di ripartire: colto quindi il momento, toglie la donna e via la porta per mare in Francia! S'intende poi che tutto questo è drammaticamente colorito[1].

Il figlio del Procida, che il Villani scrive spento in difesa della madre e della sorella, conveniva pel Vespro supporlo già da tempo morto, sia perchè altrimenti non si sarebbe poi compreso come già per la prima non avesse dato e fatto prova della sua nobile impulsività e prodezza, sia per non usare soverchia violenza alla storia che non avrebbe della sua presenza a quell'avvenimento potuto tacere, sia perchè la sua concorrenza col padre avrebbe della solennissima figura di questo attenuato l'original fulgore mentre al contrario per la memoria anche di quest'altra acerbissima perdita di gran lunga anche più profondo e feroce n'avremmo concepito l'odio, infine inoltre perchè il suo intervento non si sarebbe bene accordato colla coesistenza d'altri elementi che vedremo che non erano da trasandare ed avrebbe con essi resa l'azione forse troppo

[1]) Atto IV, scena 5ª.

complicata. E di fatto il Niccolini finge che fosse già stato da pezza ucciso in un duello al quale aveva sfidato Eriberto per vendicare il vituperio della madre; assistendo anche la sorella, della quale macchiò il velo il fraterno sangue ([1]). E da questa morte seppe pure trarre bellissimo partito. La scena nel primo, nel terzo, nel quarto atto, è attorno alla tomba di questa giovine vittima dell' insolenza francese, di questo martire dell'onore materno. Davanti a questa tomba il tornato Procida, non meno smarritamente dell'alfieriano Oreste davanti a quella del padre Agamennone, prorompe in feroci accenti e rabbiosi propositi di vendetta. In questa tomba scende terribilmente l' infelicissimo Procida per ivi frugare e tra l' ossa del figlio cercarne la spada già colle stesse sepolta, spada che la figlia dovrà cingere al congiurato Gualtiero, al quale egli ha questa promessa sposa; e da essa uscirà gemendo, fremendo, con tragica verità, fierezza e potenza molto superiori a quelle dell' uscente dalla tomba di Dirce Aristodemo. Attorno a questa tomba s'uniranno i congiurati l'ultima volta a riaffiatarsi e deliberare e raffermar l' animo per il generale sterminio dei Francesi. Questa tomba che per tre atti stava sulla scena, mentre gli spettatori ad ogni tratto s'aspettavano qualche atroce minaccia o bramíto dell' implacabile Procida,

---

([1]) Vedi specialmente atto II, scena 5ª, ed atto III, scena 4ª; benchè il Niccolini qui, come anche in qualche altro luogo d' altre tragedie, non sia forse soverchio esplicito.

e trepidavano ad ogni istante d'udire il grido fatale di « muoia il Francese », doveva produrre in essi un effetto indescrivibile: dovevano da essa contro lo straniero uscire come vampe d'odio cupo ferocissimo; e scendere ne' petti de' nostri avi, i quali — si rammentino le ripetute recite di questa tragedia durante il famoso assedio di Roma — lacrimavano a' teatri per morire poi sorridendo sui campi della patria.

Eriberto è personaggio storico. Eriberto d'Orleans era Vicario generale del regno e risiedeva in Messina. Per unificare e consolidare quanto più poteva, e collocare proprio il capo de' Francesi dimoranti in Sicilia di fronte al capo dei futuri insorgenti, era naturale che il poeta fingesse rapitore della moglie del Procida questo Eriberto. Giovanni da Procida, dal giorno che tolta si vide così contumeliosamente ed obbrobriosamente la consorte, a rimuginar si diede tra sè nel cupo suo petto terrificante vendetta. Dopo cinque anni, rimandata da Eriberto, tornò quella a casa: ma ormai non era più pel Procida che un inviso obbietto di compassione ed un fomite di rabbia, e presto morì essa stessa di rabbia e vergogna. Spirando parve voler aprire un segreto, ma la morte le troncò le parole in bocca.

Per fornire al rancore del Procida motivi sempre più veementi e più sempre infiammare in suo favore gli animi degli spettatori, era ovvio supporre che l'offesa a lui fatta come marito raggiungesse le conseguenze estreme. L'adultero amore d' Eriberto do-

veva aver prodotto un frutto, conveniva che la donna, in seguito alla subìta violenza, avesse messo al mondo un bastardo. Ecco un nuovo personaggio, che la storia o leggenda non ricorda ma che permette ed insinua d'immaginare e che può dar luogo a situazioni drammaticamente e fantasticamente opportune. Questo spurio rampollo, se non vogliam farlo sveller subito, cioè prima che sia per noi direttamente utilizzabile, sarà al tempo del Vespro cresciuto in discreto arboscello, sarà cioè un già fatto adolescente. Sarà pur questi un francese, perchè nato di padre francese. E se non vogliamo mettere, cosa alla loro condizione poco dicevole, che sia stato dall'uno e l'altro suo parente abbandonato o che, cosa troppo inverisimile ed assurda, la madre l'abbia portato seco tornando dal Procida — finzione, questo discacciamento, conformissima alle vigliacche abitudini di chi usa simili soprusi —, sarà stato allevato presso Eriberto. Potrà essere che Eriberto gli abbia manifestata la sua qualità paterna, ma potrà anche essere che, per evitare sul destino della madre noiose interrogazioni o forse anche per non assumersi verso di lui impegni troppo rigorosi, di ciò abbia taciuto. Venendo Eriberto a Messina per regger di quivi la Sicilia, seco verrà questo nuovo personaggio, che sarà, ripeto, un francese, ma saprà benissimo favellare anche l'italiano: perchè la madre, che si dovrà supporre Eriberto abbia tenuta presso di sè fintanto che il fanciulletto non

ebbe più bisogno della materna assistenza, gli avrà posto sul labbro il nostro armonioso eloquio.

Questo nuovo personaggio si troverà dunque in Sicilia, nel succhio e nella baldanza della prima giovanezza, verso i tempi del Vespro: avrà occasione di vedere il Procida e, prima di lui, mentre questi vaga furtivo e sconosciuto pel mondo, avrà occasione di vedere quella figlia che al Procida attribuisce il Villani e che convenientemente è dal poeta all'oltraggio serbata pei tempi del Vespro. Il giovine e la giovane saranno da parte di madre fratelli, ma l' ignoreranno. Vedendosi — ed immaginandoli ambedue, secondo è o meglio era usanza de' poeti, di leggiadri lineamenti e di cuore non ribelle alle molli passioni —, vedendosi essi due cui unisce un ignoto strettissimo legame di natura, quali moti saranno suscitati nel profondo loro animo? Non so che ne direbbero i fisiologi, ma i poeti hanno sempre in simile circostanza pensato ad un intimo tenerissimo sentimento d'affetto. E tutti in cuor nostro sogniamo che così dovrebbe essere. Ma in questo caso particolare abbiamo di fronte un maschio ed una femmina. Riuscirà la loro simpatia a mantenersi sempre immune dalle prepotenti ragioni del sesso?

Il nostro autore, ch'era ricco di tante letture, aveva sempre nell'interpretazione ed abbellimento come della natura così della storia, l'occhio anche ai più insigni esempî de' grandi maestri. Ora due celebri poeti drammatici principalmente avevano prima

di lui avuto occasione di far trovarsi assieme due, fratello e sorella, non consapevoli della loro intrinsichissima consanguineità. Nella *Sposa di Messina* dello Schiller, don Emanuele e don Cesare che vedono, l' uno all' insaputa dell'altro, la loro sorella Beatrice da loro non conosciuta, ne restano ambedue perdutamente presi di sensuale amore. Fu invenzione commoventissima, perchè, se non puntellata su calcoli mistico-filosofici e scientifici, tuttavia conforme ai tenebrosi misteri delle umane passionali concordanze.

Per quanto l' analogia di qualche situazione e l' essere dell' azione d'ambo le tragedie sede l' isola stessa di Sicilia, e per quanto anche una certa vaga affinità tra la Donna Isabella del tedesco e la pur diventata siciliana Matilde della omonima tragedia del toscano, cominciata, come s' è visto, proprio l'anno che questi abbiamo sicura testimonianza aver già messo mano al *Giovanni da Procida,* ci tentino a pensare che fin d' allora il nostro avesse fatta conoscenza di qualche opera almeno di quel grandissimo e ne potesse quindi approfittare nel tirare le linee fondamentali del suo lavoro, dobbiamo nondimeno, se non escluderlo, almeno da ciò prescindere, poichè solo in sue lettere del '28 e '29 c' incontriamo prima, a tragedie dello Schiller, in chiari e determinati accenni. Questo modello adunque non ci fa pel caso presente.

Ma un altro pure grandissimo, che invece continuamente era tra le mani del Niccolini, s' era ab-

battuto a porre un fratello ed una sorella in uguali circostanze. Questi era stato il Voltaire. Il Voltaire, volendo ammannire pel teatro un grande avvenimento storico che per le esigenze delle classiche regole non v'era immediatamente adatto, la presa della Mecca per parte di Maometto, presa che segna il trionfo dell' Islamismo, aveva anch'esso, come già s' è notato, fatto ricorso ad un privato viluppo di fatti di sua invenzione. Che il Niccolini, scrivendo il *Procida* del '16, avesse l'occhio segnatamente al *Maometto,* è cosa probabilissima, poichè quello era l'unico caso, se non mi sbaglio, in cui un grande rappresentante della tragica scuola italo-franca s'era cimentato a chiudere in un corretto componimento drammatico una delle grandi rivoluzioni medievali. Ora, presso il grande fustigatore della religiosa intolleranza e del fanatismo, Maometto, per vendicarsi dello sceicco della Mecca Zopiro che l'aveva fatto già sbandeggiare, rapisce a costui un bambino ed una bambina, che serbati in vita fa educare come schiavi senza avvertirli nè della loro origine nè della loro intima parentela. A questo modo Seido e Palmira, così si chiamavano, crebbero assieme e la loro scambievole calda affezione, com'ebbero raggiunta la pubertà, si cambiò in furore di verace fiamma amorosa. Anche il Niccolini adunque farà che quel suo nuovo personaggio empiamente s'innamori della figlia dell'assente Procida, della sua propria sorella, che non conosceva.

Nè sfugga a questo punto al lettore una forte

somiglianza tra il finto Tancredi — così si chiamerà questo infausto germoglio — e lo storico Manfredi: l'uno e l'altro sono nati di padre straniero e madre italiana, l'uno e l'altro sono un fior di gentilezza, l'uno e l'altro nutrono, benchè il primo inconsapevolmente, incestuoso amore per la sorella, l'uno e l'altro, infine, come figli illegittimi, son nella vita degl'intrusi, nella vita che devono poi nel fior degli anni miseramente abbandonare.

Che cosa avverrà poscia di questo amore? La ragazza era figlia del Procida e il Procida le doveva avere instillato un odio mortale contro i Francesi e particolarmente contro il suo nemico personale, Eriberto. Qui tornava acconcio, e il fingere che il giovane usasse come sua nativa favella l'italiana, e il fare che Eriberto gli avesse la sua paterna prerogativa tenuta nascosta. Per rispondere poi alle insistenti domande di Tancredi, poteva inventargli lui esser figlio d'Italiani esulati in Francia, e quindi Guelfi (per trovare protezione in Francia bisognava esser Guelfi), che morendo l'avevano affidato alla sua custodia. Tutto ciò precisamente immagina il Niccolini. Così Tancredi, italiano, bello, orfano, figlio di sventurati Italiani, ha tutte le qualità che si richiedono per piacere ad una figlia del Procida.

Ma una figlia del Procida doveva però essere educata a squisiti sentimenti d'onore, onde non avrà voluto abbandonarsi al giovane senza pensarci seriamente nè farlo padrone della sua bella persona

senza precedente patto nuziale. A questo effetto riusciva opportuna la lunga assenza del Procida. Era forse irragionevole che la nostra giovane, innamorata, col padre lontano, con poca speranza di più rivederlo, sola, si lasciasse indurre, senza temere di fare una cattiva figura, ad accettare la mano dell'amato — ecco un'altra qualificazione che il Niccolini da tutte le circostanze era tratto ad attribuirgli — gentil cavaliere? [1].

Arriverà a casa il Procida e troverà la figlia già maritatasi a sua insaputa, mentre egli potrebbe averla promessa a qualche suo amico giovane congiurato; si scoprirà che il fresco inaspettato sposo è figlio d'un Francese e precisamente dell'abominevolissimo Eriberto; si scoprirà che i due sposi

---

[1] Fu osservato, e l'accusa rinfresca l'ARCARI (op. cit., p. 84), come, risalendo la prima occupazione francese appena al 1266, *poco verisimilmente* poteva ai tempi del Vespro (1282) essere *marito e padre* (ciò pure, come vedremo, finge il Niccolini) un giovanetto quindi non più che sedicenne. — È di quegli scrupoli frutto de' freddi calcoli che si fanno rimuginando a tavolino: certo nessun dubbio di questo genere sarà balenato alla mente d'alcuno spettatore alle tante rappresentazioni: l'effetto artistico non ci ha dunque perduto nulla. Dal poeta, che non si impegna a recar date, non si deve pretendere una rigorosa fedeltà alla cronologia; ma basta che non urti contro ciò che più è ovvio e noto. È preferibile, quando si possa, prevenire anche le difficoltà de' più cavillosi; ma sarebbe invece errore darsi delle stesse fastidio fino al punto da ringhiottirsi perciò un magnifico poetico trovato o fantasima.

sono fratello e sorella: tutto ciò verrà considerato giustamente come mostruosa conseguenza dell'insolente francese oppressione; e il Procida, che già per altro gravissimo oltraggio ha gran parte del mondo corsa ed a' fini della sua vendetta commossa ed una pericolosa cospirazione ordita contro l'esoso straniero malgoverno, dal nuovo, inaudito, pure irreparabile, dal primo naturalmente e direttamente germinato, sarà definitivamente sospinto a decider d'essa il repentino scoppio.

Come l'eroico furore del popolo siciliano, e cupa rabbia dello stesso contro gli oppressori, dalla leggenda e del poeta venivano personificati nel Procida, così l'ingiuria stranamente enorme che questo aveva percosso convenientemente rappresentava tutte le ingiurie colle quali i Siciliani erano stati inaspriti da' Francesi.

In tal guisa il problema imposto dalla necessità d'attenersi alla classica scuola era risoluto ed abilmente. S'era trovato un viluppo che poteva servire di schema ad una regolarissima serrata tragedia stupenda; e tutto logicamente s'era ricavato da pochi sparsi storici cenni.

Escogitato così questo fondamento e nucleo, agevolmente si potevano ed il Niccolini accortamente seppe, simil trama adattando ed assettando nella maestosa storica cornice, divisare e colorire le singole parti, aggiungere potenza e splendore di drammatico urto e poesia.

Intanto era ovvio trovar la via di far nuova-

mente sparire dalla scena del mondo quell'aggiunto singolar personaggio, inserito sì con tutto il possibile rispetto alla storica verisimiglianza, ma sempre per necessità artistica intruso. Figlio d'un francese, doveva essere sgozzato quel dì che furono sgozzati tutti i Francesi. S'è detto come Tancredi fosse nominato questo innocente e bel figlio della colpa, della colpa leggiadro autore e vittima. Imelda, è chiamata la figlia del Procida. Compaiono subito nella prima scena, raggianti di bellezza, frementi d'amore, velata la fronte d'un'inconsapevole preoccupazione del loro tenebroso destino; e per tutto il componimento sostengono col Procida il peso precipuo dell'azione.

Il nodo privato, al quale il Niccolini aveva fatto ricorso per soddisfare alle pseudo-aristoteliche esigenze, era di tal natura che del suo disviluppamento bisognava por l'insurrezione come termine, ossia lo scoppio di questa collocare in fine della tragedia. Per adornare adunque di storica severità ed interesse anche gli altri atti occorreva approfittare della congiura che la sommossa aveva, secondo le cronache del tempo, preceduta e preparata. Il Procida n'era naturalmente capo ed anima. Era ovvio immaginare adunanze e scene di congiurati. Tre splendidi tipi di questi offriva la stessa tradizione, tre capi degli insorgenti, commovitore ciascuno d'una delle tre grandi valli sicule, Palmiero Abate, Gualtiero di Caltagirone e specialmente Alaimo di Lentini: già stato, l'ultimo, ambasciatore de' Siciliani

alla regina Beatrice perchè si pensasse a mitigare la condizione del suo conculcato popolo, poi in seguito organizzatore della memorabile difesa di Messina. Di questi tre finge il Niccolini che al baldo Gualtiero venisse dal Procida, che nulla sapeva d'altro occulto legame, promessa la figlia. Aggiunge poi un Corrado, quegli che al Procida recherà il fatale foglio per cui Eriberto palesava al figlio Tancredi la strettissima sua affinità di sangue con Imelda.

Nè conveniva tralasciare di preporre un duce militare ai soldati francesi che sul piazzale della chiesa di Santo Spirito si aggiravano tra la densa folla. Questo il poeta nomina Drovetto. La storia ricordava infatti un francese Droghetto, l'autore del funestissimo sgarbo a Ninfa. E neppure il Niccolini adunque se lo dimentica sulla penna, ma ne cambia leggermente il nome, forse per non contaminare la tragica sostenutezza d'una reminiscenza di cucina. L'insulto poi doveva essere rivolto non più a Ninfa, ma, per le considerazioni già fatte più addietro, alla stessa Imelda. Ora questo nuovo il Niccolini assai abilmente connette all'enorme oltraggio dalla sventurata per sua invenzione già patito. Il nefando mistero è svelato: il Procida impone alla figlia di partire immediatamente alla volta di Pisa onde chiudersi in un convento a piangervi ed espiare l'involontaria mostruosa vergogna e colpa. Imelda, con un compagno dal padre assegnatole, si mette in mare. Ma re Carlo apparecchiava allora una spedizione contro Costantinopoli ed aveva perciò

con legge vietato a qualunque d'uscir di Sicilia. Drovetto quindi manda soldati francesi ad inseguire il legno. Questi lo riconducono al porto ed Imelda è tratta sulla piazza innanzi a Drovetto, che le intìma (il Procida aveva già fatto sparger voce d'essere estinto ed i Francesi non sapevano ancora del suo arrivo):

Altin mi svela
qual pietà, qual consiglio, o qual paura
ti fea lasciar Palermo. Io più non credo
Procida estinto: è quel ribelle ascoso
in isola vicina, e là cospira
col vile Aragonese, e invan t'aspetta.
Pegno mi sei del suo terror.

IMELDA.

Drovetto,
orfana io son purtroppo, e nulla ormai
qui resta a un'infelice.

Il Niccolini ha introdotto anche un francese capitano Sigiero, che intanto s'era recato ad esplorare il castello del Procida: or torna, seco menando Tancredi che nel tempietto del castello aveva trovato prigioniero. In quel tempietto sorgeva la ricordata tomba fatale, ed era dai due sventurati amanti stato eletto a luogo di convegno. Tancredi v'era rimasto prigioniero, capitatovi quando con Imelda stavano ivi accolti il Procida e Gualtiero. Drovetto apprende che Tancredi è sposo ad Imelda, d'altronde sospetta che il Procida sia fra le persone che lo attorniano:

vuol per ciò sforzar quello ad indicargli il secondo, propostogli pena o premio la perdita definitiva od il riacquisto della donna:

A me rivela
chi Procida è di loro, e a te la schiava
o rendo, o dono.

IMELDA.

Oh generoso! ei tace (*A parte*).

DROVETTO.

Meco verrà!...

TANCREDI.

Che tenti?

PROCIDA.

A questo colpo
Procida riconosci (*Drovetto cade trafitto da Procida*).

Anche questo particolare storico adunque non è stato ingegnosamente trasformato ed adattato?

A questo modo resta ad aggiungere assai poco perchè il lettore abbia una sufficiente idea dell'intero contenuto di questa tragedia. Intanto si può ormai facilmente compire lo specchietto de' personaggi. Poteva stare Imelda senza la sua allora indispensabile confidente? Chiamiamo questa, Irene. Non era conveniente fingere che dall' incestuosa abominevole unione nascesse un frutto? Un piccolo rampollo di Tancredi ed Imelda, agitantesi tra le braccia d'Irene, non avrebbe improntata dell'estrema consacrazione la sconcezza dell' indicibile offesa?

S'intende poi che all'avvenimento dovevano inoltre pigliar parte il popolo e soldati dell'una e dell'altra nazione. Inaspettata riesce invece la comparsa d'un coro di siciliani poeti e d'un altro di siciliane donzelle. Ma anche a questa invenzione la storia dava un appiglio, col ricordare la Sicilia come culla dei primi vagiti dell'italiana poesia.

Nell'accennare poi alla speciale distribuzione ed ordinamento della materia così sagacemente ritrovata è da tener conto della disparatezza, notata già fin dal principio di questo studio, tra l'atto quinto ed i primi quattro. Imelda è sposa a Tancredi e n'ha un figlio. Viveva come sicura e quasi tranquilla nel nuovo stato, per la voce che il Procida, a deludere il governo angioino, aveva fatta correre d'esser morto. Ed ecco, questi arriva inaspettato. Nulla sapendo dell'avvenuto vuol darla in isposa a Gualtiero; ed entrato nella tomba dell'ucciso figlio ne leva dalla dispogliata mano la spada che vuole ricinga la figlia a Gualtiero, poichè quella spada sarà la sua dote e con essa Gualtiero, nella prossima insurrezione e zuffa, mentre il Procida torrà la vita ad Eriberto, dovrà spegnere il figlio di questo, Tancredi. Imelda trema piena di sgomento. Il Procida già vuole si stringano le destre sulla sacra tomba, quando arriva Tancredi stesso per una sua consueta segreta via. Capita in mal punto. Qui abbiamo una scena interessantissima e bellissima, di tutto il teatro del Niccolini forse la più vivace e mossa, tra il francese, lo sdegnatissimo Procida, il

deluso Gualtiero e la povera Imelda: Tancredi palesa impavidamente le occulte nozze, difende i Francesi: quindi vien preso e messo in ceppi. A questi casi sono intrecciate unioni di congiurati, e parlate patriottiche e ferocemente libere del Procida. Questi chiama poi la figlia in disparte; dopo averla acerbamente rimproverata, com'era da attendersi dalla sua natural severità e dal suo furibondo odio per lo straniero, le racconta la storia del rapimento della madre. Ora è da sapere che Tancredi non aveva ancor detto ad Eriberto, che alfine gli s'era rivelato per padre, come avesse sposata Imelda; ma, e solo da pochi giorni, gli aveva, così per disporlo ad accoglier poi la notizia dell'accaduto di buon animo, dimandato il permesso di soddisfare a questo suo desiderio. Eriberto, che era già pentito degli antichi falli, da Messina, sua residenza, spedisce subito un messo a Palermo con una lettera dove avvertiva Tancredi del legame di sangue per cui era unito alla donna della quale pretendeva la mano. Il messo, avendo saputo che Tancredi s'era recato al palazzo Procida, colà vola, senza pensare ad altro, e cade così nelle mani dei congiurati. S'è detto come il foglio venisse sequestrato e recapitato, per mezzo d'un Corrado, al Procida. Giunge alle sue mani appunto mentre raccontava alla figlia quell'orrenda storia. Così orrore succede ad orrore; ed il povero padre comanda ad Imelda di fuggire a Pisa, e le fa giurare che non rivelerà mai d'essere stata al figlio d'Eriberto congiunta

per coniugal nodo. Si trattava d'un matrimonio clandestino. Il Procida sperava dunque ancora di poter celare il nuovo immenso obbrobrio al mondo. Promette però, mosso dalle sue istanze, ad Imelda che libererà, dopo l'eccidio de' Francesi, Tancredi e gli agevolerà la fuga. Anche nell'atto quinto Imelda e Tancredi compaiono sulla scena, ma come di sbieco. Siamo sopra un prato pieno d'aranci e di mirti, la piazza della Spirito Santo: In disparte si consigliano i noti capi della cospirazione. Il popolo s'aggira con bisbigliar sommesso; torvo, minaccioso. I poeti siciliani alternando canti colle donzelle cercano di sempre più aizzarlo. Sorvegliano la folla e tra essa s'avvolgono soldatesche francesi. Si compiono intanto l'arresto d'Imelda e la liberazione di Tancredi nel modo che s'è visto. Udendo a questo asserire d'essere alla prima consorte, percorre tutti un fremito di maraviglia. Caduto Drovetto per mano del Procida, Palmiero uccide Tancredi come mentitore. il quale negli ultimi singulti chiede ad Imelda l'estremo bacio. La sventurata allora, tutti udendo, gli palesa che ebbero comune la madre. È la zaffata di puzzo che mette il colmo all'ira. Sorge il grido « Mora il Francese ».

È facile vedere quanto foscamente per tutto questo viluppo e serie di casi torreggi il Procida. Fu creazione singolare e sublime. Qui il poeta, generalmente nel concepir caratteri non molto felice, superò sè stesso di gran lunga. Ma si fu che il Procida non tanto germinò frutto del suo genio

quanto, per così dire, vampeggiò proiezione fantasmagorica del suo cupo affanno per l'italo perpetuo servaggio, della sua bramosia indicibile d'una fiera rivendicazione. Il Procida suo era uno de'tanti terribili fantasimi che arridevano agli oppressi come sporgenti dalle scoperchiate tombe.

Ed invero, riconosciamo subito il solito mediocre Niccolini, se passiamo alle altre figure. Altri ha già molto acutamente notato che Alimo (Alaimo) e Palmiero non sono che del Procida stesso due varianti. Tancredi è gentile ed ardito cavaliere, ed assai commuove il suo fato miserevole. Ma ecco Imelda insipida e sbiadita: qualche volta anche un po' sboccata ed inepta, come quando ad iscusa del suo fallo dice al padre:

> Io non sapea,
> misera! che d'un cor tenero e mesto
> dolce necessità fu sempre amore.
> Se per prova lo intendi, e cara avesti
> lei che ti fu consorte.... (*È dal padre interrotta*) (¹).

Lo stesso Procida è forse un po' troppo parolaio.

Stupende però son le sue parlate e tuttora vibranti del furore che le dettava. Eccolo, appena di ritorno, per sotterranea via (quella stessa che aveva poi imparata Tancredi) penetrato nel suo

(¹) Atto IV, scena 5ª.

castello e precisamente nel tempietto, davanti alla tomba del figlio esclamare:

O figlio!
or che l'Europa a vendicarti io corsi,
e che dell'odio mio l'Europa è piena,
sia presso al tuo sepolcro il mio riposo.
Io qui siedo, e non piango. Oh quanto devi
a questo avello, o patria! esso mi diede
quella costanza di voler feroce
che fa via degli ostacoli, s'inoltra
lieto fra i rischj, e mai si volge indietro.
Ira di cittadino, amor di padre,
e lunghi voti dell'Italia oppressa
Procida ha seco, e gli s'infiamma il petto
alla memoria d'un'antica offesa,
ma sì crudel che, vendicata, ancora
tacer la dee.... [1].

Più avanti grida nella tomba stessa introducendosi:

O certo asilo
dal furor dei tiranni, accogli un padre
nel tuo gelido seno: ei vi discende
del figlio inulto a ricercar la spada
nella polve ov'ei dorme, e non invano
viene a turbarla dal riposo antico.
sarà spento ogni Franco: un sanguinoso
mucchio d'ossa straniere al ciel s'inalzi:
le strugga il foco e le sommerga il flutto:
al vento non spargetele, chè il vento
riportarle potrebbe.... [2].

[1] Atto I, scena 3ª.
[2] Atto III, scena 2ª.

Di nuovo uscito, così a Gualtiero favellando vagheggia la gran rivolta:

Allor che fia
sanguinoso ogni ferro, e inesorabile
come la morte e Carlo, e la vendetta
chiamerà la vendetta, e sarà spenta
ogni pietà ne' siciliani petti,
e d'ogni labbro la parola amara
un insulto sarà d'ogni dolore... [1].

Così poi arringa nell'ultima adunanza de'congiurati:

Or via, m' udite.
L'oppressor ne calunnia, e vuol che siamo
ora nei gesti, ora nei detti audaci,
usi dell'alma a dissipar gli affetti,
sì che nel voto cor più non rimanga
nel momento dell'opra alcun vigore.
Darà Sicilia alla superba accusa
una risposta che ogni età ricordi....
Sia l' ira in voi pronta, crudel, ma chiusa
come le fiamme che respinge il vento
negli abissi dell' Etna, e serbi il volto
la calma che nascose i gran disegni:
nulla di nuovo in voi [2].

E simili vigorosi pensieri stupendamente formulati per tutta la tragedia abbondano. Eccone alcuno spigolato a caso:

Quando si frange
giogo straniero non vi son delitti [3].

---

[1] Atto III, scena 4ª.
[2] Atto IV, scena 2ª.
[3] Atto I, scena 1ª.

osserva Imelda preoccupata del destino del suo Tancredi. Dice il Procida in un altro punto:

> Antica e santa
> una legge d'amore in cor di tutti
> quella mano segnò che mai non erra:
> ma l'oppressor la offende il primo: il Franco
> ripassi l'Alpi, e tornerà fratello ([1]).

Più avanti parla a Tancredi, che crede un italiano guelfo:

> Oggi, o ch'io spero, per un solo istante
> l'odio ci unisce: anche un istante è molto
> nella vita di un popolo: si frange
> un insoffribil giogo, e poi si tenta
> opra maggior.... ([2]).

Celebri poi furono que' versi co' quali parve per bocca del suo protagonista vaticinare specificatamente il modo nel quale poi di fatto la nazionale unificazione e rivendicazione, il voto de' secoli, finalmente si compiva:

> Qui necessario estimo un re possente;
> sia di quel re scettro la spada; e l'elmo
> la sua corona. Le divise voglie
> a concordia riduca; a Italia sani
> le servili ferite, e la ricrei:
> e più non sia, cui fu provincia il mondo.

([1]) Atto III, scena 4ª.
([2]) Atto III, scena 5ª.

provincia a tutti, e di straniere genti
preda e ludibrio. Cesseran le guerre
che hanno trionfi infami; e quel possente
sarà simile al sol mentre con dense
tenebre ei pugna, ove fra lor combattono
ciechi fratelli; e quando alfine è vinta
quella notte crudel, si riconoscono,
e si abbraccian piangendo [1].

Noi postumi freddi analizzatori non vorremo equiparare pienamente l'opera di re Vittorio Emanuele II a quella sperata per questo sognato possente. L'Italia fu opera di tutti gli Italiani, lo disse Garibaldi sul letto di morte. Comprendiamo ad ogni modo benissimo come in que' tempi di pugna e di fervido entusiasmo, quando una monarchia osando spezzare parte de' legami de' tradizionali pregiudizî che tutte le avvolgono, attirandosi le scomuniche del papa e gl' improperí delle altre felici non terrene case, con franchezza mettevasi alla testa del nazionale movimento, comprendiamo, dico, come potesse a quel possente apparir somigliante il re liberale. È noto il fatto della visita del Niccolini a re Vittorio, la lettura che di que' versi fece in quella occasione davanti al re il Gargiolli, il saluto che al vecchio cantore indirizzò il monarca di « profeta del risorgimento italiano ». In realtà que' versi non erano che un' eco dell'ultimo capi-

(1) Atto II, scena 3ª.

tolo del *Principe* di Niccolò Machiavelli, autore dal nostro altissimamente ammirato ([1]).

Perchè preludenti all'*Arnaldo,* voglio ancora recare i seguenti versi, che pure erano posti in bocca al Procida ma l'autore non pubblicò e tolgo dal Gargiolli: ([2])

> Un trono aborro
> che sull'altare è sorto, e fra straniere
> genti per noi sceglie tiranni: e dona
> popoli che non vinse; e un gregge vile
> dal pastoral percosso a re consegna,
> che lo sprezza, l'uccide e lo divora.
> Abbia l'Italia un re che far la possa
> e grande ed una: Federigo il volle,
> e più Manfredi: ma in quel sangue Roma
> punì l'altezza di sì gran disegno,
> e l'ossa umane fe' ludibrio ai venti.

Non sarà infine inutile a questo proposito aggiungere che il Carducci non ha talora disdegnato di rubare da questa tragedia qualche immagine e lirico spunto. Così il Niccolini fa in un luogo dire al Procida:

> In breve i Franchi
> sapran ch'io vivo: rilevar la fronte
> sulla lor strage io spero, e verso il cielo,
> che non son degni di mirar gli schiavi,
> alzando gli occhi, io dirò lieto al sole:

([1]) Vedi i suoi *Cenni su Niccolò Machiavelli*, tra le sue prose.

([2]) *Opere ed. ed ined. di G. B. Niccolini* ecc., vol. V, p. 3.

Non più le messi al vincitor fecondi,
splendido re delle stagioni alterne;
sorgi in libera terra, e più non sei
padre di giorni dolorosi e vili ([1]).

E dimanda il Carducci nell'ode *La madre*:

Quando il lavoro sarà lieto?
quando securo sarà l'amore?

quando una forte plebe di liberi
dirà guardando ne 'l sole — Illumina
non ozi e guerre a i tiranni,
ma la giustizia pia del lavoro — ?

Così presso il primo conchiude il coro delle siciliane donzelle:

Delle viole adorno
il nero crin sarà,
che spunteranno il giorno
di sangue e libertà.

Ed il secondo così conchiude i suoi giambi *Nostri santi e nostri morti*:

Da i monti al mar la bianca turba, eretta
in su le tombe, guarda, attende e sta:
riposeranno il dì della vendetta,
de la giustizia e de la libertà!

Se anche son coincidenze pienamente inconsapevoli, fanno ad ogni modo al Niccolini sempre onore.

([1]) Atto I, scena 4ª.

Nel *Giovanni da Procida* adunque i particolari pregi dell'ingegno del Niccolini spiccano in modo singolarissimo: enfasi, eloquenza impeto di liberi patriottici accenti, fulgore di forti sentenze gittate in versi superbamente torniti. Qui c' incontriamo in una perfezione metrica e stilistica poco usitata e maggiore forse che in qualunque dell' altre sue tragedie. Nello stesso tempo, e v'accennammo a proposito dei caratteri, sempre vi trapelano anche le sue speciali debolezze, come, oltre alla incapacità di creare figure veramente vive e nuove, quella di condurre il dialogo con naturalezza e finezza, di fare energicamente rilevare il contrasto di sentimenti tra e nei diversi personaggi, la mancanza di fecondità propriamente drammatica. Così è forse fra tutte a dare una precisa misura del suo talento la più adatta, tanto più che tra quelle sentimentali e l'altre di solenne storico contenuto tiene come il bel mezzo.

Dopo tutto ciò non seguirò adunque l'esempio degli altri critici che son d'una voce nell' accusare il Niccolini d'aver sciupato, col limitare la considerazione ad una privata sciagura, uno de' più fieri avvenimenti e più riccamente tragici che l' italiana storia offrisse. Delle tante soperchierie l'autore non ne prende ad analizzare che una, ma di tal puzzo che avrebbe bastato sola contro i Francesi a rivoltare tutti gli animi. Non è svelata che la vergogna della casa Procida, ma così nauseante ed enorme che ad ogni sofferenza doveva mettere il colmo, tutte alfine l' ire far traboccare. Il preconcetto classicista

non permetteva di tessere un lavoro di diverse fila. Ne' mali della famiglia Procida venivano a riassumersi tutti gli altri, come il Procida stesso già nella leggenda tutti i minori attori oscurava. Ovvero, per non insistere su cose dette, que' critici, se si vuole, hanno, assolutamente parlando, ragione, ma prima di condannare bisogna tener conto delle idee e criterî che su quell' avvenimento ed in fatto di storia in genere, e d'arte, in Italia dominavano del '15 e del '16 quando, come s'è visto, il lavoro fu steso.

Ma uscì del '30! È colpa del poeta se la censura gl'impedì di pubblicarlo prima? Doveva bruciarlo? o farne uno da capo?

E qui si presenta un problema. Quella tragedia che il Niccolini considerava del '17 come finita, la dovette poi tenere in casa quasi tre lustri. Durante tutto questo tempo vi avrà introdotti dei cangiamenti, sia per migliorarla in modo da poterla il più decorosamente che si potesse contrapporre a quella del Delavigne, sia per soddisfare alle nuove esigenze del suo gusto e criterio d'artista che a mano a mano sempre più si raffinava. Ora, fino a qual punto mutò il lavoro primitivo?

È da ritenere che l'ossatura del suo lavoro rimanesse sostanzialmente sempre quella. Cambiare l' ossatura primitiva, era quanto fare una nuova taragedia: e che egli si sobbarcasse al peso di rifare a nuovo la sua tragedia non è per varie ragioni da ammettere. Prima di tutto il Niccolini non era il poeta dalla ispirazione rapida, dagli scatti improvvisi, non era l'Alfieri che scontento d' una

sua tragedia butta il manoscritto nel fuoco e poi ne idea e distende rapidamente sullo stesso argomento un' altra, non il Voltaire che compone in ventidue giorni la *Zaira*, non il Goethe che scrive in otto il *Clavigo*. Egli componeva lentamente e faticosamente, e per finirne una gli volevano degli anni. Non è quindi da credere che potesse indursi, dopo aver lavorato tanto su un primo *Procida*, a comporne un altro. Di più, se avesse fatto un nuovo *Procida*, avrebbe conservato certamente anche il primo; perchè l' essere così signore del proprio animo da distruggere un' opera d' arte attorno alla quale s' è molto sudato, era un privilegio di Vittorio Alfieri. Il Niccolini pubblicava perfino le varianti, come quelle della *Rosmonda*; ed abbiamo fra i suoi manoscritti perfino, segno che s' è curato di conservarla, la prima informe bozza del *Foscarini*. Quindi quel primo *Procida*, o l'avremmo anch' esso a stampa od almeno inedito. Ora non rimane neppure inedito, poichè morto il Niccolini, tutti i suoi manoscritti, quelli che non aveva regalato a qualche amico, passarono al Gargiolli e questi ne distese un indice che abbiamo alla Laurenziana, ed in esso indice non figura che il manoscritto del *Procida* che abbiamo a stampa: nè è molto credibile che il Niccolini a qualche amico potesse regalare quella prima bozza [1]. Del resto nessun critico suo ha mai fatto cenno dell'esistenza d'un primo *Procida*

[1] Nè tra questi lo novera il VANNUCCI (*Ricordi* ecc., pp. 381-82).

inedito. Finalmente nelle sue lettere non abbiamo traccia alcuna di questa supposta composizione d'un nuovo *Procida.* Ho citato fin dal principio apposta minutamente da quelle tutti i luoghi riguardanti la composizione del *Procida*; ed il lettore avrà notato come dal '17 in poi se ne tratta sempre come di tragedia fatta, e solo si accenna ad un lavoro di lima e ripulimento.

Fin dove precisamente quest' opera d' abbellimento ed emendazione sia giunta, non è possibile determinarlo. V' è però un' intera parte che, secondo me, a questo posteriore rivedimento può attribuirsi con certezza. Rievochi alla mente il lettore quanto più volte abbiamo già toccato sulla curiosa dissonanza tra l'atto quinto ed i primi quattro. In questi la scena si è sempre mantenuta nello stesso chiuso luogo, nel palazzo del Procida, benchè tre volte nel tempietto, una in una stanza: nel quinto siamo improvvisamente sbalzati su una lontana, ventilata piazza, piantata d'alberi. Ne' primi quattro gl' interlocutori ed attori sono alcun membro della famiglia Procida o pochi amici congiurati: nell'ultimo questi in certo modo scompaiono davanti allo stesso popolo di Palermo, che attende la squilla del vespro, e l' insolenza delle francesi milizie. Visibilmente l'azione s'è di privata cangiata in pubblica. Inaspettata novità sono anche due cori. Siamo addirittura in un'altro mondo. Si direbbe che per incanto dal vecchio salotto classico siamo stati trasportati ne' liberi spazî della romantica ampiezza.

Si disse allora da alcuni: — Voi avete fatta una tragedia i cui primi quattro atti sono classici, il quinto romantico —.

Ma nessuno, neppure di que' critici posteriori che dalle lettere del Niccolini hanno potuto vedere come la tragedia fosse composta fin dal '16 o dal '17, nessuno ha pensato che ciò indicasse che il quinto atto dovette essere scritto parecchio tempo dopo gli altri tutti. Un simil quinto atto non può che essere stato scritto dopo che il Niccolini s'era accostato alla scuola romantica.

Egli aveva fin dal '17 e '18 messa questa tragedia da parte, aspettando a pubblicarla tempi più propizî. Dopo avvenne in lui quel graduale mutamento d'opinioni che ho descritto nel primo capitolo. Del '27, veduto il trionfo del suo *Foscarini*, dovuto ad una lieve tinta di romanticismo, e fatta la conoscenza del Manzoni, s'era staccato dall'antico mondo e stava tra le due scuole come sospeso. Allora appunto, come è manifesto dai luoghi di sue lettere che già ho citati, riprese il *Giovanni da Procida*. Rifare tutta la tragedia, sarebbe stata troppo grave impresa. D'altra parte vedeva che essa non corrispondeva più nè alle mutate sue idee letterarie, nè al nuovo gusto formatosi nella parte più colta del pubblico italiano. Pensò quindi di rimettere a nuovo tutto l'atto quinto, che meglio, scoppiando in esso la rivoluzione, si prestava ad una certa romantica larghezza e ricchezza; mentre rifare anche uno solo degli altri quattro non si poteva senza rifare tutto il componimento.

Così questa tragedia singolare, per così dire biforme, ci fa vedere da sè sola lo stacco d'opinioni che s'era verificato tra il vecchio ed il nuovo Niccolini; osserviamo di fronte l'uno all'altro quello del '17 e quello del '27; è una tragedia che porta in sè l'impronta d'una crisi profonda, porta in sè la storia decennale dell'animo del poeta.

Ma qui domanderà alcuno: — E dove se n'è andato allora l'atto quinto della prima forma? Poichè se la tragedia verso la metà del '17 era già finita, fin da quel tempo un atto quinto certo doveva esistere —.

Può darsi che fosse di tutti il più infelice e che il Niccolini l'abbia stracciato, o trascurato così che si sia perduto. Potrebbe anche darsi però che di poco cangiato l'avessimo in quel nuovo atto quinto che fu del '44, nell'edizione Le Monnier, edito per la prima volta, in calce alle note della tragedia. Il poeta premette un *Avvertimento* dove asserisce averlo scritto cedendo alle istanze de' suoi valenti attori la Pelzet e il Domeniconi, e per evitare a sè ed a loro il rischio che provocasse le risa — tanto adunque il pubblico italiano era ancora a quelle novità restio? — il rappresentare sul teatro una rivoluzione. Ora, non potrebbe essere che il Niccolini, piuttosto che rifare il quinto atto per la terza volta, si sia invece limitato a ripulire quel primo che già aveva messo da parte? Tanto più che l'atto del '44 è d'indole perfettamente classica e la scena, come ne' primi quattro, resta in esso nel palazzo o ca-

stello Procida, cosicchè la tragedia con questo atto corrisponde perfettamente all' ordine d' idee nel quale era l' autore del '17. S' aggiunga che, anche pel contenuto, questo nuovo atto quinto di quello del '30 più dirittamente da' primi quattro, scaturisce.

Siamo nel castello Procida. Imelda è tutta in faccende per la liberazione di Tancredi, temendo che non venga ucciso nella prossima sommossa. Gualtiero, l' amante rifiutato, cavallerescamente si presta a questo uffizio. Tancredi è sciolto. Sopravviene il Procida. Succede una scena violenta fra questo, Imelda ed il figlio d' Eriberto, nella quale quest' ultimo viene a conoscere l' abominevole sua condizione. Per la disperata angoscia si uccide. Arrivano gli altri congiurati, l' unione incestuosa è divulgata, si grida all' armi ed escono per recarsi sulla piazza dello Spirito Santo.

Quest' atto è all' altro artisticamente inferiore: ma armonizza meglio co' primi quattro, n' è il naturale compimento, si direbbe con quelli contemporaneamente sbocciato e d' un parto prodotto. Quel quinto atto romantico invece, così innestato su d' un classico tronco, ha sempre, per la sua difformità dallo stesso, un tantino urtato. Molti quindi hanno censurata la tragedia come non concepita armonicamente. Contro quelli che al poeta mossero l' accusa di non avere, trattando il suo argomento, conservata la semplice maestà della storia, facemmo osservare che fu composta quando nessuno an-

cora aveva scosso il giogo del classicismo. Agli altri critici, conformemente a quanto s'è or ora fatto rilevare, risponderemo essere invece verisimilissimo che fin dal principio il Niccolini l'avesse secondo armonica rispondenza e simmetria gettata, ma quando potè pubblicarla s'erano mutate le condizioni della nostra letteratura: essa, qual'era, non conveniva più al rinnovato mondo: in parte volle perciò rifarla, e tutta l'avrebbe rifatta se avesse potuto. Quella difformità adunque, considerata nelle sue cause, è, anzichè di cattivo gusto, indizio invece di perfezionati artistici criterî.

Da tutto ciò si rileverebbe che la Orvieto non abbia attinto da buona fonte quando attribuisce la nuova forma del quinto atto allo scopo di urtare meno vivamente contro le preoccupazioni del Buon Governo [1].

Si possono pure con certezza, od almeno con grande probabilità, segnalare alcune delle variazioni od aggiunte che dal '27 al '30 introdusse di assai minore importanza. Intanto a questa tarda revisione si dovrà genericamente attribuire la staordinaria levigatezza che, come s'è detto, in questa tragedia dicitura e verso raggiungono. Ma v'ha di più: è facile in essa qua e là sorprender tracce d'imitazione del Manzoni. Già manzoniano è il Niccolini nel sostituire che ha fatto all'atroce paganesco sdegno della generazione che preparò il '21 un'ira

---

[1] Nella *Rivista d'Italia*, art. cit., p. 498.

dove la riflessione aveva più larga parte, sorrisa da speranza e da più umanamente soavi radiosi fantasimi. Questa nuova più serena visione trova la sua espressione più fedele in que' versi che sopra abbiamo recati:

> Antica e santa
> una legge d'amore in cor di tutti
> quella mano segnò che mai non erra;
> ma l'oppressor la offende il primo: il Franco
> ripassi l'Alpi, e tornerà fratello.

È agevole riconoscervi un' eco della strofa colla quale si chiude il coro del *Carmagnola:*

> Tutti fatti a sembianza d'un solo....
> siam fratelli, siam stretti ad un patto:
> maledetto colui che l'infrange,
> che s'innalza sul fiacco che piange,
> che contrista uno spirto immortal!

Dove poco sopra erano ricordate anche l'Alpi:

> Giù dal cerchio dell'Alpi frattanto
> lo straniero gli sguardi rivolve.

E si noti che in quegli accenti il Procida prorompe a proposito dei tardi rimorsi d' Eriberto, i quali sono un commento alla penultima strofa dello stesso coro manzoniano:

> . . . .
> Torna in pianto dell'empio il gioir.
> Ben talor nel superbo viaggio
> non l'abbatte l'eterna vendetta;
> ma lo segna; ma veglia ed aspetta;
> ma lo coglie all'estremo sospir.

Nella stessa scena, in due riprese, già il Procida aveva detto:

. . . .
E d'ogni labbro la parola amara
un insulto sarà d'ogni dolore....
L'ira che nasce da tremendo affetto,
da quell'ingiuria che nel cor ti scende
profondamente, che tacer t'è forza....

Vi si sente una certa finezza e vigoria di consapevolezza intima che ricorda anch'essa il Manzoni. Si osservi, ad esempio, ciò che presso quest'ultimo dice a Carlo re Desiderio (cfr. sopra *Rosmonda*):

E pensi tu, ch'io vinto, io nella polve,
di gioia anco una volta inebbriarmi
non potrei? del velen che il cor m'affoga
il tuo trionfo amareggiar? parole
dirti di cui ti sovverresti, e in parte
vendicato morir?

Simili reminiscenze abbondano nell'atto quinto, fatto che potrebbe corroborare la nostra ipotesi sulla sua più recente composizione. Già lo stesso del coro del *Carmagnola* è il metro del coro, assai più breve, de' poeti siciliani: v'è solo una leggierissima differenza nella distribuzione delle rime, valendo pel primo lo schema:

abac — bddc,

e per l'altro:

abbc — deec.

Ma si riscontrino i seguenti tratti. Niccolini:

> Oh non fosse la terra feconda,
> se di schiavi la bagna il sudor.

Manzoni (primo coro dell'*Adelchi*):

> Dai solchi bagnati di servo sudor.

Niccolini:

> (*L'Italia*)
> è qual fango mutato dall'orme
> sempre nuove d'un piè vincitor.

Manzoni (*Il cinque maggio*):

> Nè sa (*la terra*) quando una simile
> orma di piè mortale
> la sua cruenta polvere
> a calpestar verrà.

Niccolini:

> (*L'Etna prepara*)
> ....la lava che s'apre le strade
> depredando un incognito calle,
> onde muta ruina alla valle
> e sorprende l'incauto cultor.

A chi non s'affaccia l'immagine del ruinante masso, onde il Manzoni esordiva nel *Natale*? Manzoniana è anche l'idea di contemplare il fenomeno mettendosi ne' panni dell'agricoltore. Si pensi al *villano* che mira sorgere il nembo nel coro del *Carmagnola*, ed al *pio colono* che osserva il tramonto

del sole nel secondo coro dell'*Adelchi*. Di stampo prettamente manzoniano è anche l'ultimo verso:

> Il sospetto che veglia nel cor.

Più sotto Palmiero parla di

> licenza dei barbari conviti,
> ove a dispregio dell'Italia serva
> suonan l'ebre parole, e di mendaci
> vanti crudeli un mormorio superbo (¹).

Non è un'amplificazione del manzoniano:

> Un nemico che offeso non hai,
> a tue mense insultando s'asside?

Riflessi manzoniani si potrebbero ricercare anche nella predilezione di certi epiteti ovvero nella nuova tecnica, od uso per vezzo, di certe speciali espressioni. Ma m'accorgo d'essermi su di ciò diffuso anche troppo (²).

Il De-Sanctis scriveva a proposito di questa tragedia: « Parve strano che un fiorentino parlasse come un Berchet dal punto di vista nazionale » (³). Invero Imelda ricorda vivamente l'italiana donna, moglie dell'*uomo straniero*, che figura nella romanza del Berchet intitolata *Rimorso*. Si confrontino spe-

---

(¹) Atto V, scena 5ª.

(²) Avrebbe aggiunti dopo anche gli oltraggi di Tancredi agli Italiani? (Atto III, scena 5ª).

(³) *Letteratura italiana nel sec. XIX*, Napoli, 1897, p. 548.

cialmente i monologhi delle due disgraziate [1]. Sarebbe tal somiglianza stata accentuata per modificazioni dal nostro aggiunte dopo uscito il componimento (1826) del rovente lirico milanese?

Nel '27 fu pubblicata la *Sposa di Messina* dello Schiller, tradotta dal Maffei. Probabilmente il Niccolini prima di quell'epoca non aveva letto lo Schiller; o, se l'aveva letto, non poteva averlo gustato molto, egli, adoratore della forma, in qualche francese traduzione in prosa od italiana in versi prosaici, non sapendo egli punto di tedesco. La bellissima versione del Maffei invece lesse certamente subito, poichè, oltre all'essere del Maffei amico, in una sua lettera alla Pelzet del 16 gennaio '29, un anno prima che si rappresentasse il *Procida*, quella chiama appunto « traduzione bellissima » e prega l'illustre attrice ad informarsi di quando sarebbe uscita l'altra della *Maria Stuarda* [2].

Ora il suo Tancredi [3] narra o ricorda ad Imelda d'essersi innamorato di lei in occasione d'una cerimonia funebre. S'era in una chiesa. In un feretro giaceva una bellissima fanciulla morta. Fra le donne che lacrimavano intorno alla defunta scòrse Imelda, vestita a lutto, bellissimamente mesta e pallida. Allora sentì amore per essa, per la sua propria sconosciuta sorella. Parimente, presso lo Schiller, Ce-

(1) Niccolini, atto II, scena 6ª.

(2) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 117.

(3) Atto I, scena 1ª.

sare s' innamora di Beatrice, sua sconosciuta sorella, vistala assistere alle tristi esequie del comune morto padre. Nell' uno e nell' altro giovane il fatale affetto è destato non da splendore di affascinanti forme ma imposto da un' intima arcana forza ([1]). Il racconto di Tancredi è contenuto in due parlate che il Niccolini può benissimo avere aggiunte dopo, tanto più che quella lunga scena egli evidentemente l' ha rimpastata e ritoccata più volte. Si badi però che qualche cosa di simile abbiamo anche brevemente accennato nella *Francesca da Rimini*. Paolo resta preso di Francesca vistala in compagnia d'altre donne prostrarsi lacrimosa sul sepolcro della madre ([2]).

È cosa ad ogni modo curiosa che lo Zardo, che s' è profuso in generiche considerazioni su immaginarie analogie fra il toscano ed il tedesco, non abbia poi saputo citare nè questo luogo nè l'altro già osservato della *Rosmonda*, in ambo i quali (nel primo almeno indiretta) l' imitazione è probabilissima.

Ricorderò anche un microscopico tratto di somiglianza della nostra tragedia col *Coriolano* dello Shakespeare. Palmiero ad infiammare il popolo siciliano narra la favola d'un cammello che troppo aggravato dal peso d'un Francese se lo scosse di dosso ([3]), come Menenio Agrippa nel *Coriolano* cerca al contrario di chetare la tumultuante plebe di Roma

([1]) *Sposa di Messina*: atto II, scena 2ª; atto III, scena 1ª.
([2]) Atto III, scena 2ª.
([3]) Atto V, scena 4ª.

colla favola delle membra ribelli allo stomaco. I due novellatori usano degli stessi accorgimenti ed opportune interruzioni.

Per l'instituzione d'un confronto fra il Niccolini e il Delavigne che contemporaneamente, l'uno ad insaputa dell'altro, hanno trattato lo stesso soggetto, molto s'è scritto e riscritto. Rimando quindi il lettore al Taormina [1], che s'occupa pure d'altre quattro tragedie, sempre sul Vespro, dopo dettate in Italia. A me pare che il lavoro del Niccolini sia più profondamente pensato, ma che sia nel Delavigne da commendarsi più abbondevole vena drammatica e maggior movimento e contrasto di passioni. La scena quarta dell'atto quarto delle *Vêpres Siciliennes* è un capolavoro per l'arte e la finezza ed il furor d'eloquenza con cui il Procida aizza e trascina i già tentennanti congiurati. Questa parlata del Procida ricorda la famosa d'Antonio ai Romani nel *Giulio Cesare*. Così giudica tragedia e scena Ernesto Legouvé nel *Temps* [2]. « Son premier ouvrage, les *Vêpres Siciliennes*, se sentent de l'inexperience d'un début; mais la scene finale du quatrième acte est une des plus émouvantes du théâtre moderne. A la première représentation, l'effet en fut tel que les applaudissements durèrent tout le temps de l'entr'acte ». Aggiungo che scene simili in quella del Niccolini non si trovano. Naturalmente poi il

---

(1) Luogo citato.

(2) 20 febbraio, 1882.

Niccolini — mette conto rilevarlo? — s'è più strettamente attenuto alla storia.

Non mancano tra i due lavori somiglianze caratteristiche. Nell'uno e nell'altro molla dell'azione è un intrigo amoroso: ciò però esigevano i tempi e la scuola alla quale appartenevano i due poeti, e richiedeva anzi la materia stessa. Ma presso l'uno e l'altro è un'italiana che è innamorata corrisposta d'un francese; un'Imelda, presso il Niccolini, figlia del Procida, un'Amelia, presso il Delavigne, sorella di Corradino (oh non è Imelda per poco l'anagramma d'Amelia?) ma dal Procida amata e protetta come figlia: e i due vaghi sono rispettivamente un Tancredi figlio del signore dell'isola ed un Monfort signore dell'isola, ambo tipi impareggiabili di cavalleresca generosità e cortesia, che convengono perfino nel bramare l'uno e l'altro di recarsi contro il Greco a Costantinopoli. E come nel Niccolini la fanciulla era promessa al congiurato, amico del Procida, Gualtiero, così nel Delavigne lo stesso figlio del Procida, ambisce la mano d'Amelia. E nell'uno e nell'altro l'amore tenderebbe a porre ostacolo alla congiura: per le rivelazioni d'Amelia nel francese, col gravissimo pericolo che venga scoperta nel toscano: benchè senza nessunissimo effetto, poichè in realtà in ambedue, tanto se non ci fosse Amelia quanto se non ci fosse Imelda, la congiura sortirebbe sempre il medesimo esito. Presso l'uno e l'altro poeta le due donne sopravvivono e vedono morente abbandonarsi l'amante tra le loro braccia: poca differenza

ci sarebbe tra i quadri di due pittori che volessero rappresentare le rispettive due scene finali. E vi sono anche altre bricciche: come il derivare l'inasprimento dell'odio del Procida dalla morte d'un figlio, caduto presso il nostro per l'onor della madre presso il francese combattendo con Corradino; come il farsi in ambedue menzione di re Luigi IX che seduto all'ombra d'una quercia rendeva giustizia ai poverelli, dietro i cui esempi Tancredi si vanta d'essere stato educato Gaston ammonisce il Monfort ad incamminarsi. Si confrontino pure i due versi che seguono. Delavigne [1]:

> Rendons guerre pour guerre, e fureur pour fureur.

Niccolini [2]:

> Guerra a guerra si oppone e sangue a sangue.

Son del resto un'eco della nota imprecazione di Didone. È nel Delavigne infine notevole una stupenda descrizione dell'estremo fato di Corradino che meno bene è stata dal Niccolini sostituita con quella dell'eccidio d'Agosta. Del resto se questi aveva anche nella sua tragedia, quale la distese del '16, inserita una descrizione dell'estremo fato di Corradino, l'avrebbe poscia forse levata per non essere accusato di plagio.

Credo poi equità aggiungere che, come francese, i nostri Italiani avrebbe potuto trattarli anche

---

(1) Atto IV, scena 4ª.

(2) Atto I, scena 3ª.

peggio. — Il Delavigne del '30 era in Firenze ed assistette alla prima rappresentazione del *Procida* (1).

Massimo d'Azeglio, come pare abbia nel suo *Fieramosca* avuto l'occhio al *Foscarini*, così si è forse inspirato al *Procida* nel *Niccolò de' Lapi*, nell'invenzione dell'occulto infelice matrimonio di Troilo e Lisa: Lisa si trova in situazione analoga ad Imelda pel figlio e rispetto al padre.

Ma è tempo di passare al *Moro*: se no pel *Procida* corro rischio di mancare alla promessa fatta in principio.

*
* *

Quando causa di tutti i moti e fremiti era l'abbiezione e desolazione d'Italia sotto straniero dominio, dovevano le menti continuamente da forza profonda traverso la tristezza degli ultimi tre secoli essere tratte a considerare di tanti guai l'origine prima; e d'interesse vivissimo esser feconda la storia de' casi per cui della seconda grande Italia giacque lo splendore ed i passi dell'Alpi rimasero per tanto tempo indifesi ed aperti. Nulla poi di più naturale, dacchè l'arte tragica aveva preso un così deciso indirizzo nazionale e storico, che si pensasse a far d'un solenne

---

(1) L'Arcari, op. cit., p. 78, cita altri oscuri precursori del Niccolini nella trattazione di questo tema. Del '26 uscì anche un'inglese tragedia *Vesper of Palermo* di Russel Mary Mitford: dopo, del '40, un altro inglese *John of Procida* del Knowle (James Sheridan).

dramma soggetto l'avvenimento che s'era chiuso colla catastrofe della patria e d'un così nobile popolo. Del quale avvenimento la gravità somma non era punto sfuggita agli scrittori contemporanei; e se il Boiardo smetteva sbigottito il suo canto magico e dilettoso e l'Ariosto inveiva nel *Furioso* dopo aver fremuto ne' versi latini, il Machiavelli studiava di tanta ruina le cagioni ed in pagine d'eloquente prosa ne suggeriva i rimedî. Un po' più tardi imprenderà il Guicciardini a narrarne i particolari colla maestà e lo stile di Livio. Così alle condizioni de' seguiti estremi tempi s'aggiungeva il rinato fervore letterario per inculcare di que' fatti la memoria e l'importanza.

La paura poi e il caso s'erano uniti a ricingere il principio di sì immenso cumulo di sventure come d'una fosca aureola di mistero ed improntarlo del carattere di qualche cosa di voluto da soprannaturali potenze e fatale. Un santo, il Savonarola, le aveva predette: la memorie storiche del tempo sono piene di portenti che le avrebbero precedute.

Insieme, il momento non avrebbe potuto essere più solenne per l'Italia e l'Europa, essendo nella prima giunto al colmo il ricchissimo sviluppo intellettuale e civile preparato dalla libertà comunale, compiendosi allora nella seconda quegli avvenimenti onde trasse inizio un'èra nuova.

Ma nella solennità d'un momento storico la tragedia non trova che lo sfondo. La calata poi di Carlo VIII essa stessa, coll'insieme delle sue peri-

pezie e casi che l'accompagnarono, era argomento malamente drammatizzabile: tutt'al più acconcio per una commedia. V'era però una particolare avventura di quella calata, ricca e suscettiva di quella rappresentazione di combattenti fiere passioni e pathos onde la tragedia sorge.

Una figura degna dello Shakespeare, sia nel corredo delle astute macchinazioni sanguinarie omicide sia per l'inesorabile manifestazione del terribile fato percotitore, foscheggia nell'Alta Italia di quel tempo. Carlo VIII fu chiamato da un italiano, che diventò il tipo dei traditori della patria, da Ludovico Sforza per il color della pelle, con suo compiacimento intimo, detto il Moro, che da sè s'appellava figlio della fortuna, che ci teneva a passare come fornito d'indole avvolta e cupa, un uomo che possedeva tutta la finezza e le frodi del principe che delineerà Machiavelli senza però condividerne alcuno degli intenti generosi. Ed era corsa voce che il giovane Giovan Galeazzo Sforza fosse morto appunto per veleno da lui somministratogli, e che egli avesse chiamati in Italia i Francesi principalmente affinchè popoli e principi sconcertati non avessero modo e tempo di risentirsi dell'indegno assassinio e correre alla vendetta. V'erano adunque l'uomo e il fatto altamente tragici.

Galeazzo Maria, padre di Giovan Galeazzo e fratello del Moro, era caduto in una chiesa sotto le pugnalate dell'Olgiato e de' suoi due compagni, avidi di libertà repubblicana; Lodovico, tradito

dagli Svizzeri, andrà a finire prigioniero in quella Francia che aveva destata alla rovina d'Italia. Più indietro, capostipite della famiglia, corruscava nel suo brigantesco atteggiamento di fino politico e capitano di ventura il conculcatore ed esurpatore della libertà milanese, Francesco Sforza. Pareva dunque che la stessa schiatta fosse una di quelle, come le famose del greco teatro, destinate a rivelare in modo segnalatissimo il tenebroso dominio e l'imperscrutabilità de' disegni del fato. Moglie di Giovan Galeazzo era Isabella figlia d'Alfonso d'Aragona re di Napoli, donna d'elevata intelligenza e carattere, già vagheggiata anche dal Moro, che anzi appena vedutala aveva chiesto lo scioglimento di quel matrimonio per acquistarla lui: al che avrebbe acconsentito il vecchio Ferdinando ma s'oppose risolutamente Alfonso. Adunque non mancava neppure la donna tragica e l'appiglio al viluppo amoroso.

Così la storia offriva un buon nucleo di tragica azione.

Caratteri interessanti poi, oltre a Lodovico, Isabella, il giovine ed infelice Galeazzo, sarebbero stati il precipitoso, vizioso e borioso re di Francia, che avrebbe potuto pigliarsi a petto la causa di Galeazzo, suo cugino carnale, e la superba e gelosa Beatrice d'Este, moglie del Moro. Insieme le condizioni d'Italia, di piena e raffinata e violenta anarchia morale — erano i tempi dei Borgia —, il cozzo tra i vogliosi di libertà — oh l'Olgiato non aveva più alcun imitatore? — i pochi desiderosi dell'itala salvezza

ed i vili, potevano somministrare copiosa materia per crearne dei nuovi. Anche un luogo opportunissimo allo svolgimento di tragici casi indicava la storia, il castello di Pavia, che fu occupato da Carlo VIII e dove appunto Giovan Galeazzo giaceva infermo. E gli avvenimenti, come s'è accennato, aveva con profondità d'intuito psicologico e drammatica vivezza Francesco Guicciardini nel suo eloquente stile ritratti e narrati.

Non si trattava ad ogni modo però che di acconci elementi, di feconda materia, ma questa bisognava lavorare, di quelli abilmente valersi. La storia offriva il buon seme, ovvero il germe. Questo sviluppare largamente, rimaneva compito del poeta. Come nel caso del Procida, anche qui alla sua forza d'ingegno ed attività fantastica era schiuso un mondo.

La storia si sbrigava del fatto molto brevemente. Carlo VIII, riavutosi della malattia che l'aveva tenuto fermo in Asti, anzichè alloggiare in Pavia, sospettando della fede del Moro, occupa di quella città il castello. Visita quindi Giovan Galeazzo, che vi giaceva da tempo gravemente infermo, dal quale e dalla consorte di lui Isabella è vivamente pregato, dal primo, a proteggerlo e soccorrerlo contro Lodovico, dall'altra, sia pel consorte sia per un figlioletto di cinque anni che n'aveva avuto sia pel padre Alfonso contro il quale il re appunto moveva: e commosso della sorte del cugino, dalla bellèzza della donna, risponde a quello, per

la presenza del Moro, con termini generali confortandolo a badare intanto a ricuperare la salute, all'altra non potere ormai desistere dall'avviata impresa. Così parte; e pervenuto, accompagnato dal Moro, a Piacenza, lo raggiunge la notizia della morte di Giovan Galeazzo. Il Moro, che dall' imperatore Massimiliano già aveva, col maritargli Bianca Maria sorella di Giovan Galeazzo, e per danaro, ottenuta l' investitura ed il titolo di duca di Milano: come se il nipote, il fratello ed il padre, che avevano ciò trascurato, fosse, e fossero stati degli usurpatori: sollecitamente rivola alla capitale. Dove, contro ai diritti del quinquenne figlio di Galeazzo, i principali del Ducal Consiglio, già da lui subornati, col pretesto della necessità dello stato, instantemente lo stringono ad assumere lui la dignità di Duca. Egli infatti l'assume subito il giorno dopo.

Su tali dati doveva il Niccolini adunque tessere la sua doviziosa tela. Che seppe immaginare?

Cominciamo subito dal movergli un appunto.

La più importante delle novità da lui introdotte è il tentativo che fa un esule napoletano, che alle persecuzioni della casa d' Aragona aveva cercato scampo in Francia, di liberare Isabella e Galeazzo dalla servitù e prigionia in cui li teneva nel castello di Pavia il Moro: avendo ordito di assaltare ed uccidere con amici travestiti da Francesi re Carlo, che ivi riposava la notte oblioso ed ebbro: mentre altri suoi fidi avrebbero in favore degli oppressi legittimi principi sollevata la popolazione.

Storicamente è verisimile: anzi neppur manca un certo lontano appiglio. Ed invero il Giovio, citato in una nota dallo stesso Niccolini [1], narra come Isabella scrivesse, per indurli a rivendicare in libertà lei ed il suo consorte e rimetterli nel dovuto stato, al padre ed all'avo, assicurandoli del favore e cooperazione de' più distinti cittadini e de' vecchi amici, che tutti stavano cheti per timore, e dell'ottima disposizione di tutte le città dal Moro soverchiamente taglieggiate. Tutto poi si risolse in un'ambasceria che non ottenne alcun risultato. Il Niccolini finge dunque tentato in altra guisa quello che veramente Isabella aveva implorato.

Anche esteticamente il trovato non è scarso di buoni effetti. Serve mirabilmente ad avviluppare l'azione che sarebbe stata troppo semplice ed a suscitare un interesse che ha del romanzesco: offre occasione a squarci ricchi di poesia magnifica: e soprattutto porge l'opportunità di mettere in assai più chiaro rilievo così il nobile carattere d'Isabella come l'astuzia doppiezza ed iniquità tortuosa del Moro.

E tali buoni effetti non sono che accresciuti e moltiplicati dalla bontà dell'esecuzione.

L'esule è un certo Corrado Bisignano. Un principe di Bisignano realmente era stato dal reame di Napoli con altri baroni sbandito; ed aveva trovato rifugio in Francia, dove pur egli contribuì a

[1] Nota seconda alla scena 3ª dell'atto I.

decidere Carlo VIII alla spedizione d'Italia. Corrado di Bisignano aveva già un tempo nel segreto del suo cuore amato la giovine Isabella; ed ora tornato in Italia coi Francesi, ormai per l'esperimentata ed osservata trista accoglienza agli ospiti e burbanza e disprezzo dell'Italia divenutigli odiosi, dal giovine Ferdinando, figlio d'Alfonso e fratello d'Isabella, già suo amico intimo e di fresco del suo mutato animo e del non mai interrotto affetto informato dall'ambasciatore napoletano di Francia espulso, s'era fatto mandare un biglietto pel quale veniva richiesto di soccorrere la sorella. Con questo, avendo già Carlo occupato il castello di Pavia, presentatosi, ed il Moro per sue segrete mire l'aveva permesso, ad Isabella ed assicuratala così delle sue buone disposizioni le annunzia, un po'oscuramente, che vuol fare qualche cosa per la sua salvezza. Isabella desidererebbe semplicemente d' ottenere un'udienza da Carlo; e Corrado glielo promette, ma non sì che essa non tema che voglia cimentarsi a ben maggior rischio. Il Bisignano aveva tra le genti del Moro per amico uno sforzesco, un certo Oldrado, che doveva fornirgli soldati per il colpo notturno su Carlo e farsi duce della rivolta. Il disegno di Corrado era d'indurre Isabella ad entrare con lui in un cupo ed intricato sotterraneo del castello sotto pretesto di condurla occultamente davanti al re Carlo: giunto quindi ad un certo punto dello stesso dove avrebbe appiattati que'soldati, ad una parte d'essi ordinare di trarla fuori del castello

in salvo, cogli altri entrare nelle stanze di Carlo ed ucciderlo. Ma il Moro stava informato di tutto; e se permetteva la trama era solo, da un lato per poter coprire Isabella d'obbrobrio spargendo voce che tradisse il marito e fosse il Bisignano suo amante, dall'altro per avere occasione, mettendo in guardia Carlo al momento opportuno, d' accaparrarsi di questo la fiducia ed obbligarselo. Ed invero comprò subito Oldrado, ed era appena Bisignano colla donna entrato nel laberinto, quando egli ne fece incontanente chiuder l'entrata, nel timore d'un cambiamento di proposito: e mentre quegli si congiungeva a' soldati per muovere al colpo, senza frappòr tempo, pel suo fido Calco, vilissimo strumento delle sue scelleratezze, fa avvisare il re. Così questi, prevenuta l' insidia, fece tosto da' suoi trafiggere l' incauto generoso. Accorre quindi dal Moro per aver notizie sulla ragione della trama; ed il Moro simulatamente si schermisce dal dirlo, insieme però insinuando che Bisignano s'è mosso per amore d'Isabella. Questa sopraggiunge, co' soldati che Oldrado aveva dati a Bisignano e che erano altrettanti traditori, condotta da Beatrice d'Este che l'accusa autrice della macchinazione; e Calco riferisce che Bisignano è morto sull' impresa di lei imprimendo un bacio (Isabella gliel' aveva già un tempo innocentemente donata premio della vittoria nel torneo tenutosi a Napoli per le sue nozze). Fuori intanto la folla, sobillata da Oldrado, grida i nomi d' Isabella e Aragona. Non v' ha più dunque alcun dubbio: è adul-

tera e tradiva Galeazzo e Carlo insieme. Questi l'affida al Moro ed esce a reprimere il tumulto. Lodovico s'approfitta del momento per mandar Calco, in compagnia de' soldati che avevano tratta Isabella, a finir Galeazzo, sotto pretesto invece di proteggerlo contro gl' insorti. Così l' intrigo che doveva salvare Galeazzo ed Isabella, pare si risolva nella loro totale rovina e nel pieno trionfo del Moro. Ma Calco accanto a Galeazzo trova Graville, capitano e consigliere di Carlo VIII. Così tutto è sventato: in quanto Graville salva Galeazzo, e dall' inaspettato tiro argomentando l'audace falsità del Moro, lo stesso induce Carlo a far liberare Isabella. Il Moro, sempre inesausto di nuove frodi, saputo da Calco l'insuccesso, s'era intanto affrettato a mandar da Galeazzo Beatrice, per soffiargli nel petto fiera gelosia, col dargli ad intendere come Isabella si fosse concessa al Bisignano: sperava che soccomberebbe almeno al travaglio ed alla rabbia di simil passione, come debolissimo ed ammalatissimo ed accesissimo della moglie. Ma Isabella riesce presto a persuader Galeazzo della propria innocenza col mostrargli il biglietto che al Bisignano aveva mandato Ferdinando. Così la bufera è agevolmente dileguata e tutto perfettamente ritorna nello stato in cui le cose lasciava la storia.

Questo viluppo porge materia a tutto l'atto terzo; ed a più scene del primo, secondo e quarto. Esso mette in luce gl'interessi che aveva a Milano la casa d'Aragona. Dall'esposizione che n'ho fatta,

sufficientemente appare quanto sia atto a legare e far passare la mente del lettore di sorpresa in sorpresa. E dà occasione a scene veramente commoventi e belle. Leggiadra per un certo impeto sentimentale-fantastico-cavalleresco è ad esempio quella dove Bisignano si presenta ad Isabella dopo sì lunga lontananza e sì diuturno malanimo contro la casa Aragonese [1]. Vivamente interessante per quell' ansia ed agitazione in cui mette l' incatenamento del mistero, l' aspettativa di qualcosa di risicoso e decisivo, e pel graduale manifestarsi del vero intento del Bisignano, è quella che ci pone innanzi costui con Isabella nel sotterraneo. La quale sospetta infine che la loro trama non sia involta da una maggiore del Moro, ed è presa da intensa compassione pel giovine che vede ornai votato alla morte: di qui, nel secondo, animo a palesare l'antica segreta fiamma, e di nuovo terrore nella donna, che si ritiene disonorata [2]. Profondamente pietosa una terza, in cui Isabella, dopo che il Moro ha mandato Calco co' soldati per finir Galeazzo, desolatissima, prigioniera, diffamata, esposta alle villanie di Beatrice, con in prospetto la vedovanza ed una perpetua abbiezione, gittatasi a terra questa abbraccia e si brutta le chiome di polvere [3]: tenerissima infine

---

(1) Atto I. scena 7ª.
(2) Atto III. scena 1ª.
(3) Atto III. scena 9ª.

l'altra in cui Galeazzo sfoga colla consorte la sua gelosa angoscia e n'è fatto ravvedere [1].

Ma tutto ciò, come ho detto, scompare senza lasciare di sè alcuna traccia. È questo il peccato d'origine del trovato, e gravissimo difetto quindi della tragedia. Il nuovo viluppo è stato male innestato all'azione fondamentale: questo intrigo di casi, che della tragedia occupa tanta parte, non esercita poi nessunissima influenza sia d'acceleramento sia d'indugio sull'esito finale, la morte di Galeazzo e il trionfo del Moro. Dopo, Carlo visita il cugino, riparte da Pavia, il Moro fa avvelenare Galeazzo e proclamar sè duca di Milano: e tutto ciò procede come null'altro fosse accaduto. Manca così quell'ordinamento e cospirazione di tutte le vicende e fila del dramma ad un sol fine, ciò che costituisce la vera unità d'azione esteticamente indispensabile. Il Niccolini, in una lettera alla Pelzet, confessava di attendere a questo lavoro *svogliatamente* [2]. L'inconveniente ora notato spiega l'enigma. L'artista, per quanto s'ingegni di chiuder gli occhi e dissimularselo, ha sempre una troppo chiara coscienza d'un difetto organico d'un'opera sua, e quando perciò si tratta di lavorarne i particolari si sente soffocato l'entusiasmo e cader la mano.

Più felicemente ha sviluppata la parte che in quell'azione potevano avere i cittadini stessi del

[1] Atto IV, scena 2ª.

[2] Vedi VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 149; e cfr. lett. 177.

Ducato, memori del fresco sogno di rinnovata repubblica. Ho accennato risultar dalla storia come il Moro avesse subornato il Consiglio Ducale affinchè alla morte di Giovan Galeazzo, trascurando i diritti del figlio di questo, lui fingessero stringere ad impadronirsi del governo definitivamente. Il Niccolini ha voluto studiare ed approfondire come il Moro riuscisse in tale intento; ed ha creato la figura d'un suo consigliere onesto e franco, tutto l'opposto del Calco, bramoso di libertà, amante della patria.... O meglio, non si tratta di propria ed intera creazione. La storia narrava come quel Carlo di Belgioioso che ambasciatore di Lodovico a Carlo, incitando con ragioni e comprata quella corte, aveva ottenuta la deliberazione del passaggio, d'altra parte si fosse pure, presentendo i grandi mali che ne sarebbero all'Italia conseguiti, insieme energicamente adoperato a distogliere il suo signore dal pericoloso proposito, rivolando a questo scopo da Parigi a Lombardia in cinque giorni. Ora il Niccolini, pur non nettandolo d'ogni traccia della sua reale non ottima azione ed efficacia, in quanto che anche nella tragedia resta vittima delle mene del Moro, forse anzi scegliendolo appunto per questo, l'ha assunto a tipo del cittadino italiano onesto e consapevole di quel tempo. Il Moro se lo guadagna, e per mezzo suo si guadagna il Consiglio Ducale, col promettergli che egli Duca avrebbe concessa ai Milanesi una specie di costituzione. Il Niccolini fa appunto il Belgioioso principe del Ducal Consiglio, che egli chiama Senato. Il poeta stesso

s'è in una sua lunga nota [1] incaricato di dimostrare la convenienza storica della sua invenzione. È noto il fatto della proclamazione della repubblica Ambrosiana. Ma poi allo stesso Francesco Sforza non s'erano in sulle prime i Milanesi concessi se non sotto determinate condizioni. Poscia la congiura dell'Olgiato aveva provata la persistenza di queste repubblicane fantasie. D'altra parte la situazione era tale e cotali dati abbiamo sull'indole del Moro, che nulla è più verisimile che potesse per riuscire nel suo disegno d'usurpazione piegarsi anche a simil menzogna. Considerevole poi fu di questo trovato l'opportunità estetica. Poichè ci conforta il cuore lo scoprire che non fu pura venalità e servilità quella che sospinse i cospicui cittadini, membri del Consiglio Ducale, a farsi al Moro strumenti nelle sue sozze mire ambiziose: per il che altresì più vivace scoppia il drammatico dibattito: e son così di quello messe in sempre più deciso rilievo l'astuzia e fraudolenza; ed insieme agitandosi il vessillo d'una garantita e sperata libertà, l'autore si procura l'occasione di prorompere in voci che ben grate ed efficaci avrebbero dovuto scendere ne' petti degli Italiani suoi contemporanei.

Ed ha nell'esecuzione saputi da ciò cavare anche altri più particolari vantaggi. Conveniva, ad esempio, ad un migliore equilibrio e più salda compagine e vigoria del dramma, che Carlo VIII, un

[1] Vedi la prima di cui correda la scena 2 dell'atto II.

po' più di quello che lo riveli la storia, si mostrasse propenso e risoluto alla salvezza del cugino. Il Niccolini finge che, mosso dalle ardenti preghiere e lacrime di Galeazzo e Isabella, stabilisca di restituire al primo l'autorità e il comando, spogliando il Moro immediatamente. La condizione delle cose è tesissima. Però il Moro si salva rispondendo che tale appunto era il suo disegno, che ciò precisamente stava ordinando. Testimonio di cosa tanto poco credibile fa venire il Belgioioso, presso Carlo e tutti in alto credito. L'aveva persuaso a simil parte e ad aggiungere, qualora fosse occorso, che il figlio del nipote destinava al regno, ordito con lui che il Senato s'opporrebbe e proclamerebbe Duca lui stesso, Lodovico, e datogli a credere che dal popolo avrebbe così accettati patti e con questo fermata libera costituzione. Parimente, sono la discussione e pratiche fra il Moro e il Belgioioso che forniscono al poeta il destro d'intessere al suo lavoro un quadro delle circostanze in cui versava l'Italia d'allora politicamente. E le due scene nelle quali il loro abboccamento si svolge, prima alla presenza di Calco — così accortamente le due opposte morali fisonomie de' due consiglieri venivano raffrontate — poi tra soli, sono per civile solennità ed elevatezza, forza di sentenze, oratoria accensione novissime e nobilissime. Il Belgioioso concorrerà poscia, nello sdegno per lo scoperto vilissimo inganno, a rendere più agitata e possente la scena finale, dove al Moro, che in Italia aveva chiamato

lo straniero, impreca di perire appunto in terra straniera oscuro e dimenticato.

Ho detto come al Niccolini convenisse porre che, assai più che non narri la storia, Carlo s'interessasse della sorte del cugino. Dovrà allora, pago delle buone parole del Moro, lasciar Pavia senz'altro, nulla disponendo a protezione dell'infermo Galeazzo? Ciò somministra al poeta l'opportunità d'introdurre un'altra nobile figura, Graville, capitano e consigliere di Carlo VIII. Un Iacopo Gravilla, ammiraglio di Francia, è ricordato dal Guicciardini come colui che « più efficacemente che alcun altro » s'era adoperato a dissuadere il re dalla spedizione d'Italia. Il solenne storico lo designa come « uomo, al quale la fama inveterata in tutto il Regno di esser savio, conservava l'autorità, benchè gli fosse alquanto stata diminuita la grandezza » (1). Questi però era rimasto in Francia (2). Ciò nonostante ha su di lui certamente il Niccolini foggiato il suo; ed al vivo lo somiglia nella gravità del carattere, nel disprezzo e diffidenza degli Italiani (3), nella sua qualità di consigliere franco ed avveduto. È Graville che esorta

(1) Vedi nell' *Istoria d' Italia*, lib. I, cap. I.

(2) Ivi, cap. III.

(3) Vedi la tragedia qua e là, specialmente atto V, scene 8ª ed 11ª. Il Guicciardini poi, riferito che tra l'altre ragioni contro la spedizione d'Italia i grandi di Francia adducevano « l'astuzie e gli artificî degli Italiani », tra i precipui a detestare l'impresa ricorda il Gravilla.

Carlo a darsi pensiero del cugino [1]: il medesimo, come s'è visto, questo salva da Calco e poi induce il re a ritôrre al Moro Isabella: a lui, Carlo, partendo da Pavia, affida, levatolo al Moro, il governo del Ducato, con incarico di sostenerlo finchè Giovan Galeazzo non potesse, rimessosi in forze, attendervi personalmente. Resta infine, dopo vana energica protesta per l'usurpazione e vano orgoglioso minacciare, del Moro prigioniero.

L'investitura ottenuta dall'imperatore Massimiliano bastava a dispensare il Moro dal mantenimento della promessa fatta al Belgioioso d'una costituzione. Può a questa guisa, come immagina il Niccolini, dalle sue mani strappare e stracciare ed a terra calpestare la carta contenente scritto il patto per cui rimaner doveva limitato il suo potere. Ma carpito alla propria nomina il consenso del popolo, tenendo l'investitura da Cesare, quando Carlo se gli era ad ogni modo dichiarato contro nè tuttavia potuto d'altra parte avrebbe, occupato della faccenda di Napoli, in terra dove non contava che nemici, recargli seria opposizione ed ostacolo, occorreva più incrudelire contro l'affranta vita di Giovan Galeazzo? A provvedere a questo punto il Niccolini, delle diverse versioni che su tale investitura venivano proposte, sceglie e fonde quelle del Rosmini e del Corio. Suppone cioè che ne riceva il diploma poco prima della morte di Ga-

[1] Atto II, scene 7ª ed 8ª.

leazzo, subito partito Carlo, ma trovi a quello annessa una lettera per la quale Cesare gli proibiva di pubblicarlo finchè fosse vivo il nipote. È allora che fa intendere a Calco che bisognava disfarsene ad ogni costo. E il turpe cortigiano mesce tosto all'infermo una forte dose di veleno; o forse meglio una nuova più forte dose: poichè, sebbene non lo affermi espressamente, il Niccolini lascia tuttavia intatto il sospetto che ad un lento veleno fosse dovuta anche la lunga strana malattia dell'infelice giovine duca [1]. Così può finalmente il Moro recarsi al Senato a rappresentare la scellerata commedia della simulata rinunzia; e mentre Galeazzo, per effetto del sorbito veleno, comincia nelle vene a sentirsi un'insolita strana tristezza e terrore, il popolo eccitato dai grandi applaude all'assassino come a capo della nuova repubblica. Fa quindi da Calco leggere il diploma di Massimiliano, tra i fremiti di Graville e del Belgioioso, lo stupore di tutti, le imprecazioni e querele d'Isabella e dello stesso agonizzante e spirante Galeazzo dalle sue segrete stanze innanzi al Moro dalla consorte ricondotto. Usurpa a questo modo alfine l'autorità d'assoluto imperio.

Così tante diverse fila hanno servito mirabilmente nelle sue mani tutte all'adempimento del suo audace sogno e di tutti s'è giovato, gli uni contro gli altri sospingendo, per trionfare alfine egli solo.

[1] Vedi atto IV, scena 3ª; e la corrispondente prima nota.

Più volte s'è parlato d'un Calco e s'è vista l'importanza della parte assegnatagli. Calchi alla corte del Moro vi furono veramente.

Ai descritti viluppi, ai delineati personaggi, s'aggiungano la figura e l'opera d'un'Agnese, confidente d'Isabella, affezionatissima alla sventurata padrona; d'un'Agnese a cui Isabella, e quindi anche a noi, narra diffusamente le condizioni sue, della casa d'Aragona e del consorte; la quale celatamente introduce il Bisignano; che nell'ultimo atto, giunta la notizia della fallace rinunzia fatta al Senato dal Moro, porta sulla scena il figlio di Giovan Galeazzo perchè venga posto sul trono — nel disegno invece dell'artista, perchè Galeazzo l'abbracci ancora una volta e desti quindi poscia più vivo il compianto quando nell'ultima scena sentendosi morire non lo potrà riottenere —: e s'avrà tutta la sostanza e macchina della tragedia.

Il lettore anzi avrà pure, fino ad un certo punto, già potuta indovinare anche la combinazione specifica ed ordine de' fatti. Mi resta così, perchè abbia intera conoscenza della trama del lavoro, da aggiungere ben poco.

Mentre Giovan Galeazzo gode il benefizio d'un breve sonno, Isabella manda le ancelle a divagarsi pel parco onde rimaner sola a sfogarsi con Agnese. Sopraggiunge il consorte, che s'è subito svegliato, ed ha luogo, ritiratasi Agnese, un tenerissimo colloquio tra i due infelici sposi, tanto l'uno all'altro più d'affetto stretti quanto più sono oppressi e

sventurati. Ritorna Agnese per annunziare l'arrivo di Carlo e l'intenzione del medesimo d'occupare, sospettando del Moro, il castello. Ad Isabella poi, rimasta sola, annunzia la misteriosa visita del Bisignano. Segue il colloquio tra questo e la duchessa. Abbiamo poscia — comincia l'atto secondo — gli abboccamenti del Moro con Calco e col Belgioioso; quindi il viluppo del tentativo del Bisignano nel modo che s'è riferito; finchè nelle scene terza, quarta e quinta dell'atto quarto ci raccoglie, pietosamente e vivamente intuita e resa — per profondità psicologica parrebbe di sentirvi talora un' eco del dialogo nel-l'*Adelchi* tra un più famoso Carlo e Desiderio — la storica visita di Carlo VIII all'infermo cugino. A questa tengono dietro via via fino al termine gli altri casi che si sono ricordati. Colla morte di Galeazzo ed il trionfo del Moro si chiude la tragedia. A parte la poco solida inserzione del tentativo del Bisignano, l' intera economia del lavoro è commendevole e bene escogitata e vi si fonde un'ampia e bene armonizzante varietà di casi e caratteri felicemente concepiti e descritti.

La Ostermann[1] nota difetto organico l'esservi data maggiore importanza alle contese delle due donne, Isabella e Beatrice, che alla storia. Io veramente non ci trovo questo soverchio sviluppo del motivo di simil rivalità. Appare anche dallo schizzo che ho tracciato, come v' occupi una parte anzi

[1] *Il pensiero politico di G. B. Niccolini*, Milano, 1900.

molto secondaria. Ho del resto in principio fatto rilevare come alla stessa neppur mancasse storico fondamento od appiglio, sia per l' indole naturalmente ambiziosa di Beatrice, sia perchè questa poteva facilmente avere avuto conoscenza delle brighe di Lodovico ad ottenere Isabella. Beatrice doveva dunque odiare in costei così la legittima sovrana come la femmina da natura meglio dotata, che, ove avesse voluto, le avrebbe potuto tôrre il cuore del consorte. D'altra parte la pura storia diventa pesante e fredda ove non sia avvivata da cozzo di privati interessi ed affetti. Io troverei anzi difettoso il Niccolini per avere in questa tragedia concesso alla storia troppa importanza, e veggo nella stessa i prodromi di quell' assideramento e soffocamento del suo talento artistico per opera della storica troppo minuziosa erudizione che causerà poi nell'*Arnaldo* e nel *Filippo Strozzi* la morte assoluta del dramma. Quella gara e discordia giova inoltre a meglio colorire e far risaltare il nobilissimo carattere d' Isabella.

Il Moro ed Isabella rappresentano come i due fuochi delle opposte forze in lotta e spiccano su tutte le altre figure del componimento. Del primo però, a dire il vero, il poeta aveva innanzi la viva stupenda dipintura che ne fanno gli storici, specialmente il Guicciardini: nè so se veramente nella tragedia grandeggi vie più che nelle eloquenti pagine del fervido abbondevole animoso prosatore. Il Niccolini non ha invece avuto neppur

l'accorgimento di sviluppare un aspetto di quel singolare personaggio, bensì trascurato dallo storico, ma al quale avevano nondimeno accennato altri contemporanei scrittori, la passione cioè di Lodovico Sforza per le arti belle. Il Vasari, nella *Vita di Lionardo da Vinci*, tocca dell' inclinazione e gusto del Moro per la musica [*molto si dilettava del suono della lira*]. È poi noto quanti letterati ed artisti ne illustrassero la corte. Come non sarebbe un tal carattere riuscito di gran lunga più drammaticamente interessante e profondo ove si fosse avuto cura di metterne in vista le repugnanti tendenze d'ambizione spinta all'assassinio e d'entusiasmo per la pura bellezza? Isabella è un ideale di principessa, che unisce l'alterezza di sentimenti più dignitosa alla saviezza più illuminata alla sollecitudine più tenera e viva del consorte e cui la sventura, anche nel parossismo dell'angoscia, anzichè abbattere rileva rischiarata di maggior fulgore. Abilmente ritratti sono l'abbattimento e rassegnata disperazione del debole e distrutto Giovan Galeazzo. Correttamente delineate son pure tutte l'altre figure secondarie.

Questa tragedia per economia, come s'è già notato, e ricchezza di disegno supera adunque veramente le precedenti dell'autore: gli stessi *Foscarini* e *Procida*. Il drammaturgo vi si rivela inoltre più maturo ed esperto nell' avvicendamento e condotta delle scene, nella ponderatezza e distribuzione delle considerazioni, nello studio più fino

dei caratteri, nella maggior proprietà del dialogo. Questo suo lavoro è insomma, se non mi sbaglio, drammaticamente a tutti gli altri superiore. Specialmente al *Foscarini* ed al *Procida* però generalmente cede alquanto, in particolare negli ultimi atti, per impeto e lirica vigoria. Mentre il pensatore vi si manifesta più scaltrito e veggente, ha cominciato invece ad affievolirsi il poeta e se n' ha come un'impressione di spossatezza. Non è tuttavia ancor morto. Vi si può sempre sorprendere da cima a fondo sufficiente vivezza ed animazione. V'abbondano ancora gli squarci vibranti d'estro oratorio, le forti immagini, le sentenze scultoriamente espresse. Spesso anzi, se v'alita minore spontaneità, però vi si scorge maggiore elaborazione e finitezza ed anche, o m'illudo, un più squisito sentimento musicale. Non è il luglio, ma restiamo nondimeno sempre assorti in un tiepido chiaror settembrino.

Ho già qua e là accennato a diverse scene di notevole bellezza: qui aggiungerò esempî di pregevoli particolari immagini e pensieri.

Lodovico così al Belgioioso concisamente tratteggia i grandi di Francia:

Mobili ingegni.
fieri costumi. Sul lor labbro è molto,
nulla nel cor; di fuggitivi affetti
vicenda eterna, ed un uguale oblio
del benefizio e dell'ingiuria [1].

---

[1] Atto II, scena 2ª. Cfr. colla descrizione dell'indole de' Francesi nel *Procida*, atto III, scena 1ª.

Soffusa di soave autunnale malinconia, benchè un po' attillatuzza, è la seguente immagine (Isabella parla ad Agnese):

> Or delle piante le materne braccia
> lascia ogni foglia inaridita, ed una
> che cadesse ai miei piè squallida e muta,
> mi direbbe nel cor: — l'egro consorte
> cadrà così (1).

Spirante autunnale malinconia è anzi buona parte della tragedia: e sta bene, avendo l'azione luogo appunto nel mezzo dell'ottobre. Non priva d'una dolcezza opportunamente e nostalgicamente morbosa è questa fantasticheria dell'infermo Galeazzo (rimpiange una vita privata):

> Per me stata
> non sarebbe la vita altro che amore
> nel giardin dell'Italia e nelle rive
> su cui viene a spirar l'onda placata.
> Udii che là senza romore alcuno,
> lungi dalla città, quasi non visto,
> nel mar discende il tuo gentil Sebeto,
> poichè i fiori avvivò, poichè trascorse
> i lieti campi con error diverso.
> Non altrimenti placida, tranquilla,
> sariasi l'onda de' miei dì perduta
> nel mar d'eternità.... (2)

(1) Atto I, scena 2ª.
(2) Atto I, scena 3ª.

Altrove a Calco dice il Moro:

> Se d'un nom ti chiedo,
> parlami de' suoi vizî; è sempre incerta
> la virtù de' mortali (1).

Bisignano ad Isabella:

> Ho braccio e cor: l'uno i tiranni aborre,
> l'altro gli uccide (2).

E più avanti:

> Più della patria l'oppressor non dica:
> — L'Aragonese, che in Italia nacque,
> è al par di lei bella, infelice e vile (3).

Ma anche qui più vigorosi, al solito, sono i luoghi contenenti allusioni politiche. La pura e calda sollecitudine delle sorti d'Italia è segnatamente rappresentata dal Belgioioso e dalla ora mentovata Isabella. La nota però nelle loro parole dominante è acre sdegno per la nostra corruzione e viltà, quelle stesse turpitudini che l'Italia oggetto di vilipendio e dileggio rendevano a' Francesi. Pur l'eterna discordia degli Italiani più d'una volta suscita l'ire del poeta. Così Belgioioso favellando al Moro esce in queste espressioni:

> Tu pur sei figlio a quest' Italia! e cresci
> il patrimonio delle sue vergogne!...
> Sì, quel grande

(1) Atto II, scena 4a.

(2) Atto III, scena 1a.

(3) Ivi.

(Lorenzo il Magnifico)

volea l' Italia unita
come una città sola, e che volasse
alla difesa delle mura eterne
che invan le fe' natura. Italia mia,
ti bagna il mar, non t' assicura, e l' alme
più che le terre l'Appennin ti parte,
e dell'Alpi non t' armi e ti difendi,
ma qual da schiusa porta infida ancella,
nei brevi amori vi t' affacci, e chiami
nel talamo spregiato altri tiranni.

E più avanti:

Soltanto a Dio mi prostro,
e penuria non hai di chi s' atterri
in questa Italia dove tutto giace [1].

Poi:

Hai compra
la servitù d' Italia, e quanto costa
saper non puoi: lo sveleranno i molti
secoli di sventura e di vergogna,
che tu sul capo alla tua patria aduni.

Più avanti:

Detesto
la servitude e lo stranier. Non sai
che nella patria mia rimane ancora
chi mirò la repubblica ?...

[1] Atto II, scena 1ª.

(si noti la tacitiana reminiscenza)

...e dalle labbra
chiuse dalla paura, o sempre avvezze
a mentire al tiranno, un nome uscìa
che ben s' invoca dopo quel di Dio,
la libertà?

Infine:

Il dì non sorga
che giunta Italia alla viltà tranquilla
di quel servaggio che non ha rimorsi,
senza cor, senza braccio, e senza voti,
dalla fortuna i suoi tiranni aspetti [1].

E Isabella dice ad Agnese:

Questa infelice Italia, a cui natura
par che sia la discordia, e corre solo
a' proprî danni in un voler comune,
non virtù, non potenza, non consiglio
saprà ai barbari opporre; ecc....

Poi:

Chè Italia è vuota di virtudi, e solo
sulla lance di Dio stanno i delitti [2].

Altrove, a proposito del tentativo del Bisignano, la stessa dice fra sè:

Ah! non è tempo
di generosi affetti, e nell' Italia
scorre infame o non visto il nobil sangue
che si sparge per lei [3].

[1] Atto II, scena 3ª.
[2] Atto I, scena 2ª.
[3] Atto III, scena 3ª.

Bisignano protesta di voler morire per l'Italia e per Isabella (1). Anch'egli però già a questa favellando, aveva, come causa della rovina d'Italia, segnalati d'essa i vizî:

Fu colà

(ad Asti, innanzi a Carlo)

Milano
prodiga d'oro, di delizie e d'agi,
e d'ogni vizio che all'Italia è morte (2).

Delle sprezzanti sentenze de' Francesi ne ricorderò una di Carlo:

A dirti il vero,

(parla col Moro)

quest'Italia mi par stanza di cervi,
o d'altre belve a cui più tremi il core (3).

Ma più che dalla bocca dei Francesi e di quei prodi, i raffacci a' corrotti Italiani amari e velenosi dovevano riuscire per quella di questo stesso Lodovico Sforza che così vilmente ci tradiva:

Il primo

(parla al Belgioioso)

non son che turbi con audacia illustre
gli ozî d'Italia ambiziosa e vile.
Poichè di Roma il grande imperio giacque

(1) Atto III, scena 1a, verso la fine.
(2) Atto I, scena 7a.
(3) Atto II, scena 7a.

affaticato dalla sua grandezza,
in sè discorde Italia aprì la via
a qualunque nemico. È giunto il giorno
che dal letargo della sua mollezza
una tromba la desti, e alla codarda
insegni molto la sventura ([1]).

Ma la bizzarria e la nausea raggiungono il colmo quando lo stesso Moro nell'ultima scena minaccia a Graville di fare sgombra l'Italia da' Francesi, i quali ormai non gli davano che noia, con fervida ostentazione di patriottico zelo.

Questo prevalente e ripetuto accento d'irrisione scoramento e indignazione non piacque ai liberali italiani d'allora. Parve ad essi intempestivo, quando ne' nostri bisognava inspirar fiducia, recriminarli della viltà mostrata in altri tempi. E l'autore tentò di scolparsi in una lettera del 6 gennaio '34, diretta a Giuseppe Ricciardi, a Napoli. Eccone qualche tratto dei più interessanti: « Io prendendo a trattare questo subbietto difficilissimo, e superiore alle forze del mio povero ingegno, altro non ebbi in animo che di seguitare l'istoria, e dove essa non bastava alla tela del mio lavoro, aiutarmi col verisimile.... Quanto alle idee significate dai personaggi della mia tragedia, esse possono trovarsi negli istorici.... Io concludo che se i personaggi della mia tragedia agiscono e parlano in modo che repugna all'indole e a quella del tempo in cui vissero, io

([1]) Atto II, scena 1ª.

mi do per vinto: qualora ciò non sia, la mia difesa sta nella storia » [1]. Mette però innanzi una giustificazione che zoppica assai. Vien salvata la verisimiglianza, che nessuno attaccava, ma non provata l'opportunità politica del lavoro, la quale appunto veniva negata.

Rinnoverà l'accusa nella *Rivista d'Italia* del 1903 la Vittoria Orvieto. Il *Lodovico Sforza*, potuto rappresentare solamente il 7 ottobre del 1847, non fece una buona riuscita. La Orvieto adunque, premessa l'osservazione che chi fin dal '33 s'opponeva alla rappresentazione della tragedia era il capo del Buon Governo e che perciò questa potè eseguirsi solo del '47 quando appunto quella presidenza venne soppressa, attribuisce il poco fortunato successo del lavoro all'essere dal poeta stata scritta « con l'animo angustiato da quello sconforto che dovè incombere su tutti dopo gl'infelici moti del '31 »: conclude che la tragedia fu intanto *politicamente sbagliata* [2].

Proviamoci adunque ad abbozzarne una difesa noi stessi.

È da notare anzitutto che essa, della quale il soggetto precisamente esigeva quel tono, non fu già concepita dopo la sconfitta del '31, ma il Niccolini l'aveva già cominciata del '27 [3]. Aggiun-

[1] Vedi la lettera nella *Rivista europea*, 1874, n. 3.

[2] Vedi il fascicolo del settembre, p. 499.

[3] VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 88, 91, 98.

giamo qualche altra notizia cronologica: del '31 chiedeva al Bellotti indicazioni e consigli ([1]); del '32 ne aveva scritto intero solamente il primo atto, degli altri qualche scena ([2]): già, come s' è visto, vi lavorava su fiaccamente: finalmente veniva stampata del '33.

Ora, a differenza del *Procida* che fu tragedia da battaglia, il *Moro* è lavoro di riconcentrazione ed esame. E dell'una e dell'altra cosa gl'Italiani avevano bisogno. V'erano in Italia dei timidi, che faceva d'uopo incitare, e dei vili che occorreva sferzare. A certi momenti avrebbe più giovato l'accento di fiducia e baldanza, in altri il flagello. Ma sono il lirico, o l'articolista, che possono a volo cogliere queste occasioni ed opportunità, alla novità loro a mano a mano inspirandosi. L'autore invece d'un lungo componimento, che può richiedere anni ed anni d'occupazione, che dovrà magari altri anni ed anni tener ben chiuso, è costretto a non far conto del favore del fuggevole istante. Se v'era un momento non adatto alla rappresentazione del *Moro,* ciò fu nel '47 e '48. In altri periodi di sdegno, amarezza, diserzioni e tentennamenti avrebbe forse potuto andare a sangue. Del resto, proprio del '31, un' effigie di Lodovico il Moro potevano i liberali contemplare nel duca di Modena Francesco IV.

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 154, 155. importantissime. Vedi in fine, nota VI.

([2]) Ivi. lett. 161.

Vi son piuttosto ragioni estetiche che avrebbero forse impedito in qualunque tempo che il *Moro* avesse un buon successo, e sono: l'intimo difetto, che già abbiamo segnalato, d'unità organica; ed anche quella certa languidezza, di cui pure abbiamo toccato, e come senso di stanchezza che il lavoro accusa e trasfonde. Il disegno, ripeto, è buono ma i diversi motivi più che sviluppati sono sbozzati. Forse anche supponeva, per essere ben compreso, una storica cultura che al nostro pubblico mancava.

La Orvieto rincalza che in questa tragedia il poeta « nello svolgimento della parte affettiva manifesta una scarsissima conoscenza del cuore umano »; che quindi fu sbagliata anche affettivamente. Questo invero è difetto comune a tutti i lavori del Niccolini, ma a me pare che nello *Sforza* se la cavi in questa parte meglio che altrove.

Lascio ad altri la cura d'instituir paragoni con altri componimenti sullo stesso soggetto. Consiglierei piuttosto il lettore a raffrontare Lodovico, che s'ingegna di fare intendere a Calco il suo parricida desiderio[1], colle analoghe situazioni, presso lo Shakespeare, di re Giovanni e Riccardo III.

Il Niccolini, nella mentovata lettera, pregava pure il Ricciardi a salutargli il Leopardi, che del '34, come è noto, abitava col Ranieri in Napoli. Questo documento delle buone relazioni tra i due scrittori mi spinge, per quanto sia poco a proposito, a chiu-

[1] Atto IV, scena ultima.

dere il capitolo con quello che il 15 settembre del '37, per la morte del Leopardi, scriveva il nostro a Salvatore Betti: « Quanti amano i buoni studî son qui venuti a parte del vostro dolore per la morte del Botta e del Leopardi, al secondo dei quali io era fatto intrinseco, essendo usato di vederlo ogni sera quando dimorava in Firenze » ([1]).

([1]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 199.

CAPITOLO VI.

Segue: Come trattò i grandi fatti storici: l' "Arnaldo da Brescia", il "Filippo Strozzi", il tracciato "Manfredi".

« Quando alla materia non si dànno quelle forme che essa a ricevere è disposta, le opere non possono mai corrispondere alle intenzioni dell'arte: però ho creduto dover trattare in questo modo il fatto ch'è argomento della mia Tragedia, e ad agevolarne l'intelligenza io l'ho corredata di copiose note ». Di questo, prima di ogni altra cosa, ammoniva il Niccolini in una breve avvertenza premessa alla prima edizione del suo *Arnaldo da Brescia*. Lo stesso avrebbe potuto ripetere proemiando al *Filippo Strozzi*. Nell'uno e nell'altro caso infatti s'è proposto, come ho già accennato, d'ornare di poesia e dialogo un'ampia tela d'avvenimenti storici e nell'uno e nell'altro caso quindi s'è anche abbandonato, come pure a suo luogo dissi, alla più larga libertà

romantica. I fatti illustrati nell'*Arnaldo* erano però ancora più avvolti nel buio di quelli che nel *Filippo Strozzi,* di modo che il *Procida*, lo *Sforza* e queste due tragedie vengono sotto questo rispetto a costituire, curiosa coincidenza coll' ordine cronologico, come una serie graduale progressiva. Brevemente adunque esaminiamo anche questi due importanti componimenti.

***

Luigi Settembrini così, parlando del nostro autore, si esprimeva in una delle sue note lezioni di storia letteraria: « Volete sapere che posto occupa il Niccolini nella letteratura nostra? quello che occupa l'Arnaldo. Il gran fatto dell'unità d' Italia è nato dalla coscienza di tutto il popolo italiano: e tra le mille voci di questa coscienza la più chiara, la più coraggiosa e la più vera insieme è stata ai tempi nostri quella del Niccolini: tra i nostri profeti Arnaldo è stato il più verace. L' opera è un gran monumento civile, il poeta è una gran coscienza di cittadino. Egli tratta l' arte come una cosa seria, come un'arme per combattere i nemici della ragione umana e della libertà. Non importa che egli segua in Filosofia le dottrine del Locke e del Condillac, perchè in lui non consideriamo il filosofo ma il poeta: egli col buon senno e con l'acume naturale vede in un fatto storico un gran concetto che contiene tutte le quistioni della vita

moderna da mille anni in qua; colla erudizione e colla fantasia ricostituisce questo fatto, v' ispira dentro tutta l' anima sua e gli dà vita, e ne fa un'opera di poesia che è una delle nostre battaglie per la libertà e l' indipendenza ».

Con scintillìo ed insieme giustezza è indicata la vera speciale importanza dell'*Arnaldo*. Non più le allusioni e gli svolgimenti parziali delle altre tragedie: qui l'autore francamente penetra nel midollo della grande quistione che agitava l'Italia e sviluppa per intero il suo programma politico-religioso, ch'era poi quello nell' intimo da ciascun onesto vagheggiato e destinato quindi al trionfo. Ivi pienamente altine espresse ciò ch'era stato il sogno di tutta la sua vita. Gli attori del poema combattono precisamente in favore o contro di quello stesso ideale pel quale s'abbaruffavano i contemporanei del Niccolini. Arnaldo è l'apostolo appunto della missione puramente spirituale del clero, delle innovazioni democratiche, dell' unità d' Italia (intendo presso il Niccolini) e rivendicazione dei nostri diritti di fronte all'usurpatore tedesco. Così il lettore italiano poteva ad ogni verso della tragedia trovare armoniosamente e con fantastico splendore formulato ciò che gli fremeva in petto; ed il libro fu come il vangelo della riscossa e ricostituentesi nazione. L'Ussi, ritraendo il poeta, lo rappresenterà quindi, sdegnoso in viso, l'occhio torvo, appunto occupato della composizione dell' *Arnaldo*, come in atto di sguinzagliare contro la chiesa di Roma il terribile

monaco [1]. Nessuna maraviglia perciò se in Italia e fuori [2] ebbe un'eco romorosissima e se, come diede luogo a vivacissime ed infinite discussioni, così su d'essa furono pubblicati scritti innumerevoli ovvero le si dedicarono lunghe pagine in opere anche d'altro argomento. Se non che nell'accensione polemica, mentre per tutto il lavoro non s'incappa in allusione di contenenza pubblica [3] ovvero storica reminiscenza che non abbia fornito materia a minuto esame, quasi affatto [4] n'è stata trascurata la critica estetica obbiettiva. Di questa adunque, come del resto richiede la qualità del mio studio, m'occuperò io brevemente.

Gli accenni alla composizione dell'*Arnaldo* abbondano specialmente per le lettere che il Niccolini scrisse del '40, '41 e '42 [5]. Allora adunque vi lavorava più che mai intensamente. Non risulta però quando precisamente lo cominciasse. Nell'au-

(1) Si veda, sul lavoro dell'Ussi, il VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol I, p. 88 (in nota). Oggi alla *Galleria antica e moderna* di Firenze si ammira appunto la copia a cui ivi si accenna.

(2) Perfino in America. Si veda nella *The North American Review* del 1872, un articolo: *Niccolini's antipapal tragedy*, di W. D. STOWEL.

(3) Del pensiero politico, s'è occupata ultimamente a lungo la sig. OSTERMANN, nell'opera già citata.

(4) Fa eccezione il DE SANCTIS, per lo splendido saggio contenuto nell'ultimo capitolo delle sue lezioni, già citate, di *Letteratura italiana nel secolo XIX*.

(5) Vedi VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lettere 232, 234, 239, 241, 248, 249, 251, 264....

tunno del '38 — tolgo il caso dall'articolo altre volte mentovato della Orvieto ([1]) — un certo Niccolò Leoni s' era recato alla casa del Niccolini e non avendovelo trovato aveva ivi lasciato per lui un suo manoscritto contenente un abbozzo di tragedia intorno a *Federico Barbarossa*. Più tardi, il 10 gennaio del '40, gli scriveva chiedendogli se l'avesse ricevuto ed aggiungeva che s'era arrischiato a simile offerta « all'oggetto » trascrivo le sue espressioni « di fermare la *di lui* attenzione sopra un argomento atto ad invogliar *lo stesso* a trattarlo con quella maestria che *era* propria dell' alto *suo* ingegno ». Potrebbe darsi che all'arditezza di quello sconosciuto dovesse il Niccolini la prima idea del suo lavoro? Ma l'ottobre dello stesso '38 erano sul *Subalpino* usciti anche alcuni passi d'una tragedia che appunto su Arnaldo Carlo Marenco aveva composta fin dal '34, e che fu poi pubblicata postuma ([2]). Ecco un' altra fonte possibile.

Se non che a que' tempi, ne' quali da tutti i nostri autori pel nostro medioevo si frugava con ansia febbrile, come in terreno greggio, il caso che diversi contemporaneamente pensassero proprio allo stesso tema all' insaputa l'uno dell'altro, doveva essere tut-t'altro che raro. Per la presente questione poi, si ricordi che già i suoi studî sul *Vespro Siciliano* l'avevano

([1]) *Rivista d' Italia*, settembre 1903, p. 503.

([2]) Vedi Carlo Marenco, *Tragedie inedite*, Firenze, 1856, in un suo breve avvertimento *Ai lettori*.

tratto fin dal '30 circa o di quel torno ad occuparsi a lungo della casa di Svevia (¹). Abbiamo anzi una testimonianza esplicita del Pieri, nella sua *Vita*, che alla tragedia il Niccolini avesse già pensato almeno fin dal '37. Poichè riferendosi ad una giornata del settembre di quell'anno scrive: « Quel giorno medesimo, ch'era domenica, io desinai dall'amico G. B. Niccolini, il quale anche mi lesse un eloquentissimo brano della sua *Storia inedita della Casa di Svevia* e due cori del suo *Arnaldo da Brescia*, ch'egli stava allor lavorando ». Ed il Gargiolli, che segnala e reca il luogo, soggiunge: « Assai prima il Niccolini avea fatto fare in Brescia diligenti ricerche; e la *Vita* e l'*Apologia d'Arnaldo* scritte dal Guadagnini erano state spedite al Nostro con lettera del 24 agosto 1833 » (²). Io ardirei anche di sospettare che, siccome l'*Arnaldo* è la più piena e compiuta espressione dell'ideale che il Niccolini ha proseguito per tutta la sua vita, così già fin dal secondo decennio del secolo, dopo la caduta di Napoleone, gliene potesse balenare il primo concetto, quando stendeva il *Procida* od anzi il *Nabucco* che, come vedremo, ne contiene pel pensiero le linee fondamentali. Spesso nel bollore della gio-

(¹) Veggasi il GARGIOLLI nel *Proemio* al vol. V della sua celebre edizione, specialmente a p. XXV, dove reca su questo punto un brano importantissimo d'una lettera dell'autore stesso al Betti, in data del 14 dicembre 1831.

(²) Ivi, nota 32, pp. CXIII-XIV. — Per la data del '37, anche il VANNUCCI, *Ricordi* ecc., cita del PIERI le *Memorie inedite*, 1837, 3 settembre (vol. I, p. 63, nota 3).

vinezza arridono i superbi sogni d'arte che poi non avranno compimento che in età già tarda. Checchè ne sia di ciò, il 25 settembre del '42 scriveva al Centofanti: « Sto compilando le note a quel lavoro che sapete » ([1]). L'aveva dunque finito. Usciva del '43 a Marsiglia; e subito andava a ruba, e veniva ristampato in altre parti d'Italia e d'Europa e tradotto in più lingue ([2]): come pure messo all' Indice.

Non è possibile trovare nella storia della nostra civiltà un momento nel quale l'immane dramma, dal cui graduale svolgersi essa a mano a mano si sviluppa: la lotta cioè fra la violenza brutale che tien sottomessi i corpi, la fosca superstizione che tiene avvinti gli spiriti, ed il genio sempre vivace e non compressibile ed ormai marciante di vittoria in vittoria dell'umanità libera ed illuminata: assumesse forme più nitide e semplici e insieme scoppiasse più recisamente impetuoso; ed in cui fossero le forze antagoniste più pienamente, schiettamente e convenientemente rappresentate.

Dico che la potestà imperiale, che era allora l'apice e la somma di tutto l'orrido meccanismo e de' poderosi mezzi che per l'asservimento, m'esprimerò così, fisico dell'uomo hanno congegnato ed accumulato i secoli, non ha mai avuto un rappresentante più austeramente e scrupolosamente consapevole e sanamente e freddamente logico del Barbarossa. Ciò

([1]) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 264.

([2]) Vedi su tutto questo, ivi, vol. I, pp. 336 e segg.

costituisce forse il segreto di quel suo originale eroismo, pel quale la Germania lo sogna tuttora vivo in una caverna del monte Kiffhäuser assieme a *molte migliaia di cavalli* sempre in assetto di guerra, silenziosi, *immobili come fusi di ferro*; assieme a *molti mila soldati, gente barbuta,* con *fiere facce di guerra, armati da capo a piede, ma* che *non si muorono, non si scuotono, giacciono fermi e dormono*; in una sala a parte, seduto *su una seggiola di pietra a una tavola di pietra,* non si può accertare se dormendo o meditando, ma donde, *quando giungerà l'ora sua,* su balzerà suscitando il suo armato popolo, i suoi annitrenti bellicosi cavalli ([1]). L'errore filosofico primitivo nella sua forma più raffinata, e quindi nociva, che è il cristianesimo romano, aveva un rappresentante adeguatissimo nel cólto, d'origine umilissima, devoto, astuto, ferocemente energico papa Adriano IV. E forse la causa dell'umanità, della libertà, della ragione non ha mai avuto un eroe insieme più coraggioso ed entusiasta, più disinteressato e puro, d'Arnaldo. La solenne contesa finì col sacrificio e martirio del nobile, del generoso, dell'ultimo: ed è appunto dallo spettacolo della virtù infelice e del buon diritto ancora una volta calpestato, che l'intera azione e storia veniva ad acquistare acredine e bellezza di pathos tragico e di sapor di doglia.

Il tedesco gravissimo investigatore Ferdinando Gregorovius, nella sua celebre *Storia della città di*

([1]) Vedi le *Diragazioni heiniane* del CARDUCCI.

Roma nel medio evo, a questo momento e gruppo di vicende s'accosta con una specie di solenne preoccupazione ed una calda fiammata d'ammirazione commossa gl'investe, nel tratteggiarle, la penna. « In nessun luogo » osserva anzitutto « di questa storia deploriamo noi che si siano inaridite tutte le fonti di notizie, più che nol facciamo a questo punto, in cui si tratta di una mutazione tanto memoranda di cose » ([1]). Parla del colpo di Stato del 1143, della proclamazione cioè che, indispettiti per la pace conclusa da Innocenzo II colla vinta Tivoli malgrado la loro rabbiosa avidità di vendicarsi della già prima patita vergognosissima sconfitta, i Romani accorsi al Campidoglio, o meglio la romana cittadinanza media, fatta avevano, analogamente a quanto già s'era compiuto nell'Italia settentrionale, del libero Comune. « La fondazione » osserva più avanti « di una cittadinanza libera ben meritò di denotare da sè un'èra novella di Roma: lo studioso, che con tranquilla mente svolge le pagine della storia, contempla con occhio meravigliato le ruine del Campidoglio, divenuto cosa leggendaria, dove tumultuosamente si asside un popolo fiero e ignorante, e chiama i suoi capi con nome di Senatori: uomini questi che nulla ne sanno più delle orazioni di Ci-

([1]) Vedi *Storia della città di Roma nel medioevo*, di Ferdinando Gregorovius, illustrata nei luoghi, nelle persone, nei monumenti. Roma, Soc. ed. nazionale, 1900, vol. II, lib. VIII, cap. 3, p. 479.

cerone, di Ortensio, di Catone e di Cesare, ma, come i plebei antichi, combattono anche essi una razza orgogliosa di patrizî, discesi di origini o di mescolanze barbariche; e strappano la corona temporale dal capo del sommo sacerdote di Roma, domandano che l'imperatore di nazione tedesca confessi sè esser tale, perciocchè la maestà del popolo romano lo abbia investito della sua autorità, e dai ruderi di vetusti templi romani bandiscono che l'aurea Roma è regina dell'orbe » [1]. « La restaurazione del Senato » soggiunge in altro luogo « non fu assolutamente un fantasma, fu un fatto di verità, e pei Romani del medio evo glorioso tanto, quanto pei loro antenati era stata la secessione sul monte Sacro » [2]. « Grandi assai » scrive più sotto « erano i passi che la società umana aveva fatto nel suo cammino, grazie massimamente alle lotte dello Stato contro la gerarchia della Chiesa gregoriana: il commovimento politico e sociale dei popoli; l'impulso che svegliava a vita le industrie, i traffici, la scienza; l'amore che tornava a fervore per l'antichità classica, trascinarono tutt'a un tratto il mondo in un antagonismo acerbo con la Chiesa romana; e i Romani, che nel secolo duodecimo combatterono il dominio temporale dei papi, ne giudicarono chia-

[1] F. Gregorovius, *Storia della città di Roma* ecc., vol. II. lib. VIII, cap. 4, p. 593.

[2] Ivi, p. 501.

ramente e con uguale fermezza di quello che ai dì nostri fecero i loro nepoti » (1).

Parlando poi della parte che in quest'opera ebbe Arnaldo, così arricchisce le tinte: « Un uomo vestito di tonaca monastica, pallido e scarno dai digiuni, posava come un fantasma sui ruderi del Campidoglio, e arringava i *patres conscripti* in quel luogo medesimo, di dove un tempo avevano tenuto discorso senatori crapuloni, padroni di cento ville e di cento palazzi: e il suo fervido parlare, la cui sostanza era un miscuglio attinto dai padri ecclesiastici e da Virgilio, dai codici di Giustiniano e dalla Bibbia, risonava in un corrotto latino, lingua rustica e contadinesca. Se l'avessero udito, quell'eloquio avrebbe messo raccapriccio a Cicerone e a Varrone, eppure un secolo più tardi, Virgilio doveva con ammirazione ascoltarlo nel linguaggio della *Divina Commedia* » (2). Ma bisogna leggere i giudizî che dell' opera e della personalità dello stesso Arnaldo pronuncia: « Abelardo eretico in filosofia, Arnaldo eretico in politica, si trovavano d'accordo colla cittadinanza che veniva conquistando le sue libertà. Dopo le tetre persone degli eroi che combatterono per la onnipotenza dogmatica, dopo papi come Gregorio, dopo imperatori come Enrico, ricrea l'animo veder sorgere martiri di libertà che sollevano nelle loro mani il vessillo di più generose idee umane, e bran-

(1) F. Gregorovius, *Storia della città di Roma* ecc., vol. II. lib. VIII. cap. 4. pp. 502-3.

(2) Ivi. pp. 511-12.

discono l'arma incruenta, ma potentissima, del libero esame e del libero volere » [1]. Ed altrove più di proposito: « Ben potè egli chiamarsi profeta, tanto chiaramente discernè l'indole del suo tempo, tanto lungi seppe prevedere una meta che Roma e l'Italia poterono raggiungere soltanto settecento anni dopo di lui. La sua età che aveva conseguito coscienza ormai matura dei suoi bisogni e delle sue forze, s'incarnò in lui, persona geniale di riformatore.... Il forte volere di lui non si lordò mai di bassi intenti: invero gli stessi nemici suoi confessarono che quel che egli operò fece soltanto perchè convinzioni entusiastiche lo ispiravano. Per la grandezza del suo tempo, come per la potenza sociale delle idee, Arnaldo rifulse sopra tutti coloro che sorsero dopo di lui nel medio evo a combattere per la libertà di Roma.... Le sue dottrine erano rigogliose di tanta vita, che ancora si sarebbero attagliate all'indole di questi nostri giorni; ancora oggidì Arnaldo da Brescia sarebbe il più popolare uomo d'Italia » [2]. In una nota a questo luogo fa poi quest'osservazione: « Forse il solo dramma nazionale che possiedano gli Italiani è l'*Arnaldo da Brescia* del fiorentino Giovanni Battista Niccolini » [3]. Non è improbabile che buona parte

(1) F. Gregorovius, *Storia della città di Roma ecc.*, vol. II, lib. VIII, cap. 4, pp. 501-2.

(2) Ivi, cap. 5, p. 546.

(3) Ivi, p. 570, nota 24.

del suo entusiasmo il Gregorovius abbia attinto appunto dal nostro poeta.

Dodici anni perseverò la contesa fra la nuova repubblica ed il poter papale appoggiato dalla nobiltà cittadina e campagnuola: dal 1143, cioè, come s'è detto, al 1155. Di sei papi che si succedettero in questo periodo, l'uno, Innocenzo II, era morto prestamente d'affanno e rabbia, per non poter con alcuna arte sedare l'inaspettato terribile scoppio: l'altro, Celestino II, era morto sotto la protezione dei Frangipani; il terzo, Lucio pur II, dopo avere invano chiesto l'intervento del primo degli Hohenstaufen, di Corrado III, assaltato il Campidoglio, restava vittima d'un fiero colpo di sasso; il quarto, Eugenio III, per due volte veniva costretto a fuggire da Roma. Fu il primo anno del pontificato di quest'ultimo, cioè nel 1145, che a Roma, pare direttamente della Svizzera, venne Arnaldo, già prima da Brescia e dall'Italia, poi dalla Francia, cacciato per la sua fede ad Abelardo e per le sue scottanti dottrine sulla purificazione e ringiovanimento della Chiesa mediante il ritorno di questa alla primitiva povertà evangelica. Ma il momento massimamente acuto della lotta furono i primi mesi del pontificato d'Adriano IV, l'inglese Niccolò Breakspear, salito sulla cattedra di san Pietro il 5 dicembre del 1154. Ed invero Adriano s'era subito messo vivamente in urto col senato e col romano popolo, nel suo proposito d'abbattere la nuova costituzione a qualunque costo e col chiedere e pretendere lo sban-

deggiamento d'Arnaldo. Veniva perciò costretto a rinchiudersi nella città Leonina; e nel rinfocolamento de' disordini il cardinal Girardo, quello dal titolo di santa Pudenziana, restava pugnalato e ferito a morte sulla via Sacra. Il papa lanciò allora sulla città l'interdetto, per non toglierlo che quando alfine, il 23 marzo del 1155 — mercoledì santo —, i senatori, sospinti dal clero e dal superstizioso popolino, si furono indótti a chieder perdonanza e ad espellere Arnaldo co' suoi principali fautori. Ed appunto a quel tempo, già fin dall'ottobre del 1154 sceso in Italia, il nuovo re germanico Federico, dopo trattenutosi qualche mese al settentrione della penisola per farvi man bassa sulle nuove affermatesi libere repubblichette, s'avanzava, conforme al trattato già stipulato con Eugenio III, verso Roma per prendervi la corona imperiale. Per il che, giunto a Viterbo, fece, dietro richiesta d'Adriano, strappare di sotto la protezione e da un castello dei visconti di Campagnatico il travagliato monaco: che dopo avere invano tentato di passare, di castello in castello, in qualche libera città del nord, era stato col soccorso di quelli liberato dalle mani del cardinale Odone: e subito lo consegnò ai papali legati. Così venendo poscia il 18 giugno in san Pietro Federico dal papa coronato imperatore: ed in quel pomeriggio il dispregiato ed indignato popolo romano investendo le tedesche milizie dava l'ultima vana prova d'un eroismo non indegno degli avi; e quello stesso vespro, tal data pare almeno la più

probabile, il nobilissimo profeta, per ordine del prefetto di Roma, veniva appiccato ad un palo ed arso, lasciando gli avanzi al Tevere [1].

Se la storia ci dava le linee fondamentali dei fatti, era poi scarsissima, come abbiam veduto lamentare al Gregorovius, d'indicazioni particolareggiate e precise. Ma ciò non faceva che moltiplicare le risorse fantastiche, sentimentali, drammatiche e poetiche della materia, le quali è facile veder subito quanto fossero maravigliose. Già la stessa sede degli avvenimenti; le macerie dell' antico Capitolio, che Arnaldo ordinava venisse ne' suoi superbi edifizî restaurato; le strade, piazze e torri della Roma feudale e papale, dove erano ancora fresche le tracce d'una civiltà tanto diversa; i foschi dintorni frequenti di cupi, merlati castelli: tutto ciò si prestava alle più svariate e bizzarre rappresentazioni di sfondi scenici ed alle più attraenti postume divinazioni leggendarie. Ma questi stessi luoghi animavansi della più interessante realtà al passaggio di turbe tumultuanti o bande armate, al solenne o tacito raccogliersi a parlamento o di liberi cittadini per agitare le cause più grandi o di baroni ambiziosi e vescovi che dell'elmo anzichè della mitra coprivano il capo, al tonare irruente

(1) Per questi fatti, oltre al Gregorovius, si possono vedere, la monografia di Ruggero Bonghi, *Arnaldo da Brescia*, Città di Castello, 1885, e le note stesse del Niccolini, ed i documenti che questi reca in fine.

d'improvvisati tribuni, al lusso intemperante e lento sfilare di goffe processioni. Se non che la musa tragica ama più di battere alla porta di chiuse tormentate coscienze e porger l'orecchio al faticoso cozzare di potenti passioni. Ora, era possibile a ciò trovare occasione più acconcia d'un'immane contesa dove spingevano all'urto interessi sì gravi, venendo insieme, in tempi di così fervido idealismo, chiamate ad aspro cimento le stesse tenacissime convinzioni religiose? Che dirò in ispecie del fermento e terrore a cui doveva dare origine l'interdetto? Si legga presso Federico Hurter la descrizione delle modalità ed effetti di quello che, mezzo secolo dopo, Innocenzo III lancerà sulla Francia. Altri motivi potevano trarsi dalla lotta con Tivoli, dal grido di strazio delle malmenate ed oppresse libere città lombarde; e fare intravvedere nelle profonde regioni e ragioni storiche la colossale impalcatura e granitica sostruzione della tuttavia strascicantesi lotta per le investiture; come anche udire un'eco degli armeggíi e moti del mezzogiorno agitato dall'attività irrequieta ed ambizione de' normanni re di Sicilia. Si osservi altresì come ciò che potrebbe urtare il nostro senso forse troppo schifiltosamente laico, la veste monacale cioè che Arnaldo si traeva seco, non disgustasse appunto allora che si vedevano un prete Gioberti ed un frate Ugo Bassi, per tacere d'infiniti altri minori, mettersi alla testa de' liberaleschi movimenti. Per conseguenza anzi delle teorie e della pratica de' ro-

mantici, possedeva maggior virtù d'attraimento ciò che per noi ha del contraddittorio e dell'assurdo o del bizzarro. I nostri avi che prepararono il quarantotto, oscillanti tra la fede e la ragione, si compiacevano anzi stranamente di cotali misture di paganesimo e cristianesimo, d'un simile trascorrere di bagliori di roseo classicismo traverso le pallide volte de' chiostri.

È evidente che i vecchi angusti schemi classici o più o meno classicheggianti sarebbero stati di tanta varietà e vastità assolutamente incapaci. Era indispensabile ricorrere alle solenni amplissime forme dell'*Arrigo VI* e del *Giulio Cesare*, del *Goetz di Berlichingen* e dell'*Egmont*, del *Guglielmo Tell* e del *Wallenstein*, E così precisamente fece il Niccolini.

Egli sceglie appunto di quella effimera repubblica, sorta ed avventatasi e dileguata col furor d'un turbine, la fase più burrascosa; si limita cioè a tratteggiare i primi mesi del pontificato d'Adriano.

Impòsta subito l'azione solennemente. La tragedia s'apre con una rappresentazione del popolo romano in tumulto, mentre dai cardinali si procede all'elezione d'un nuovo papa, essendo la santa sede rimasta vacante per la morte del vecchio, mite Anastasio IV. Spiccano fra la turba Giordano Pier Leone e Leone Frangipane, ambedue insigni nobili romani. il secondo di parte papale, l'altro, la storia non dice per qual motivo, favorevole, contrariamente a tutti quei della sua famiglia, al movimento democratico e di parte arnaldiana e già nominato primo patrizio

della repubblica. L'uno e l'altro cerca con roventi parole di trarre a sè la moltitudine. Dai loro ragionamenti apprendiamo lo stato delle cose. E procede così l'azione sempre solennemente tra assembramenti di popolo, sedute di senatori, udienze di principi, abboccamenti di personaggi insigni, ambascerie, fughe, incarceramenti, e cose simili, sino alla fine.

Ha poi assai razionalmente tutti questi fatti nei cinque atti distribuiti come in cinque grandi quadri.

Si comincia dal detto tumulto. Il popolo s'aduna sul Campidoglio e quivi si mostra Arnaldo allora di ritorno. Arnaldo con furenti parlate eccita il popolo. Invano, prima il cardinal Guido (lo storico Girardo, — ma pare che il Niccolini il vero nome non conoscesse [1]) di santa Pudenziana, poi il nobile Annibaldo s'argomentano, sia esortando sia minacciando, d'indurre la turba a cacciarlo. Giungono intanto Svizzeri seguaci d'Arnaldo, coi quali i Romani si stringono. Sono col loro aiuto disposti a difendere le già restaurate instituzioni, contro il papa e contro lo straniero, a qualunque costo (Atto primo).

Vediamo poi papa Adriano che mette in opera ogni mezzo per sottomettere i ribelli: e prima chiama

[1] Vedi tra i suoi documenti la *Vita di papa Adriano*, ch' egli reca dal MURATORI: *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. I, p. 400.

a colloquio Arnaldo; poi manda il cardinal Guido con sèguito di ecclesiastici ed armati ad atterrire il popolo mediante solenne apparato religioso e militare. Ma Arnaldo risponde al papa con fiera libertà: Guido è dall'infuriata turba ucciso. Adriano allora colpisce la città coll'interdetto (Atto secondo).

Vediamo quindi Arnaldo in fuga da Roma. Gli Svizzeri partono pei loro monti. Un monaco con armati di parte papale cerca di incarcerare il fuggitivo ma un conte della Campania, Ostasio, lo salva e lo nasconde in uno de' suoi castelli (Atto terzo).

Compaiono poi gruppi di esuli lombardi, le cui città native sono state saccheggiate ed arse dai Tedeschi. Vien poi co' suoi Federigo Barbarossa: e per ottenere dal papa la corona imperiale ed avere il suo appoggio contro i Normanni del mezzogiorno, gli promette di comprimere la ribellione de' Romani e punire Arnaldo; rimanda quindi con disprezzo i legati della nuova repubblica (Atto quarto).

Finalmente vediamo Adelasia, la moglie del conte Ostasio, che invasa da religioso terrore si presenta a papa Adriano, ed illusa dalle astute e finte parole di costui gli palesa il luogo dove si cela Arnaldo. Il papa comunica la preziosa scoperta a Federigo, che manda subito soldati a pigliare il monaco. Arnaldo è bruciato. I Romani si levano a tumulto per vendicarlo, ma sono disfatti e sparpagliati dalle truppe tedesche (Atto quinto).

Così le cose tornano nell'antica quiete e la tragedia si chiude con queste parole di papa Adriano all'imperator Federigo:

> Concordi alfine
> sian la Chiesa e l'Impero, e il nodo arcano
> che lega in tre persone e non confonde
> una sostanza, i due che sono in terra
> immagine di lei, regnar vi faccia
> nell'unità che gli assomiglia a Dio.

L'elezione di papa Adriano, l'interdetto, la fuga d'Arnaldo, la venuta di Federigo, l'abbruciamento d'Arnaldo: ecco i cinque solenni momenti ai quali corrispondono i cinque atti della tragedia. Così il piano è magnificamente ed armonicamente concepito, ed è ricalcato il maestoso procedere degli avvenimenti secondo verità storica.

Ma la storica materia bisognava rinnovare ed avvivare intelaiandola su un audace intreccio di privati amori ed odî e passioni ed arricchendola magari di interessanti e caratteristici particolari verisimili. Ciò che è pubblico ed ufficiale non infiamma per sè se non il filosofo o l'erudito. Della vita varia ed immensa, avviluppata di gravi cure e follie, la storia non riproduce che ciò che v'ha di più superficiale e pur questo parzialmente e discordemente. Ciò in modo particolare si deve intendere di quelle cronache medievali, scritte da uomini di chiesa, nel cui cuore era morto ogni natural sentimento, preoccupati solo da interessi di casta, incapaci d'ogni artistica ricostruzione e vivificazione ed espressione.

Bisognava popolare il deserto. Non è anzi possibile opera d'arte senza un fittizio insolito condensamento di vita.

Il Niccolini invece ha creduto che la realtà storica pura fosse in questo caso così per sè sola efficace e stupenda da non richiedere che assai pochi abbellimenti, oltre alla più semplice trama indispensabile e bastevole per quella ridurre a dialogo e rendere teatralmente rappresentabile. Si nota quindi in questo suo lavoro grande scarsezza di trovati originali, e questi pure trátti con piuttosto mediocre sforzo d'analisi dal grembo stesso della materia e per lo più giustificati da qualche tramandato appiglio.

Le sue novità più ardite sono senza dubbio l'abboccamento di papa Adriano col monaco e la delazione della contessa Adelasia. Ma per la prima merita lode il poeta semplicemente in quanto ha ciò osato in una società cattolica; perchè, del resto, qual è il drammaturgo che non abbia procurato di fare abbattersi di fronte almeno una volta i due antagonisti nel viluppo di casi da lui scelto? L'altra invenzione fu certo molto opportuna pel suo significato. L'usata sozza tattica del prete fu sempre quella di servirsi, affine di dominar l'uomo, della donna, di pervertire la fragile sentimentalità di questa per conculcare la libera ragione del primo. La donna; per la sua inferiorità biologica e psichica, era ed è tuttora il più terribile strumento d'oppressione ch'abbia in sua mano. Ma appunto

perciò non occorreva al Niccolini, dato lo schietto e pertinace suo anticlericalismo, grande virtù d'immaginativa per escogitare un simile spediente.

A rianimare, come s'è visto, lo spettacolo d'un soffio d'alpina frescura e variarlo per la contrapposizione d'un filo di sana primitiva forte libera vita ed accennare insieme alla geografica diffusione delle dottrine e lontano riverbero delle vicende d'Arnaldo, ha introdotta una schiera di Svizzeri di Zurigo che l'accompagnano rientrante la seconda volta in Roma in occasione dell'elezione d'Adriano e ripartono quindi dopo la repubblicana capitolazione. Ma una sua nota ci rivela come a ciò gli offrisse appicco la notizia d'una cronica di Corbia co' relativi commenti degli storici [1].

Opportunissima fu l'idea di preparare nell'atto quarto all'arrivo del Barbarossa col farlo precedere dalla miserevole comparsa e grida di strazio e maledizioni dei fuggiaschi abitanti delle distrutte città e terre di Tortona, Asti, Chieri, Trecate e Gagliate, in via per Roma. Ma s'affretta a fare in un'altra nota rilevare che nulla era più conveniente ed ovvio del recarsi di quei disgraziati in cerca di protezione e scampo presso il papa [2].

Similmente vi troviamo un riflesso de' fatti del mezzogiorno per l'immaginata presenza degli esuli

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. I, p. 290.

[2] Ivi, p. 315.

Pugliesi nel campo di Federigo. Ora invero Ottone di Frisinga fa memoria del ricorrere di costoro al detto imperatore contro il precedente normanno re Ruggiero, alla dieta di Vusburgo [1].

Tra la scena della partenza degli Svizzeri e quella dell' imprigionamento d'Arnaldo per opera del monaco ch' egli sostituisce al cardinale della storia, n' inserisce di suo una di due soldati del patrizio Giordano, Ferondo e Galgano, dei quali il primo agitato da superstiziosi rimorsi e da religioso terrore torturato esecra Arnaldo e medita il tradimento, mentre l' altro, che del profeta era anche concittadino, dalle vili novelle accuse contro lui questo difende. Ha voluto scandagliare la bassa cieca anima popolare e coglierci nel vivo gli effetti delle manovre della impostura: nè il tratto, come saggio di fine analisi demopsicologica, è dispregevole: ma neppure in questo caso faceva d' uopo d' una ricca vena inventiva.

Da una nota dell'autore sappiamo pure che da due ragioni principalmente egli è stato mosso a sostituire al cardinale inseguitore un monaco: per avere occasione di fare ad Arnaldo dar la stura all' immenso corruccio che l' infiammava contro la monacale corruzione ed ipocrisia, e per non cadere in una ripetizione del tentativo del cardinale di santa Pudenziana [2].

---

(1) *Opere edite ed inedite ecc.*, racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. I, p. 301.

(2) Ivi, p. 312.

Veramente quest' ultimo secondo la storia fu ferito mentre si recava semplicemente dal papa. Il Niccolini ha questa avventura contaminata con quanto era accaduto a papa Lucio [1].

Così volle sviluppare innanzi lo spettatore la scena stessa del bando dell' interdetto. Dentro la chiesa di san Pietro vien portato il cadavere del cardinal Guido. Il popolo vorrebbe seguirlo, ma è rattenuto dalla voce del papa in persona, prima invisibile, poi comparente minaccioso sulla porta. Si chiude quindi il cancello di questa. Grande sbigottimento delle donne, fra le quali la povera Adelasia. S' odono i rintocchi d'una campana come annunziante agonia. Un sacerdote s'affaccia a spiegar l' enigma. Dentro la chiesa il papa ed i cardinali alternano canti, il primo ai ribelli imprecando i mali più spaventosi, gli altri ripetendo la feroce parola « anatéma! » Si vedono infine gettare a terra e calpestare, sempre continuando a maledire, gli accesi ceri [2]. Non nego che un certo effetto terroristico-grottesco si potesse anche così ottenere, ma meglio sarebbe stato incastrare questa cerimonia in qualche privato viluppo più vivacemente ed umanamente incatenante.

Un curioso esempio della sua sollecitudine di riprodurre la non concotta storica congerie è, nel-

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. I, p. 305.

[2] Atto II, scena 17ª.

l'atto quarto, l'incidente della staffa([1]). Papa Adriano, a cavallo, aspetta indarno che il Barbarossa, secondo l'antica usanza, gli venga a reggere la staffa per discendere: è costretto a smontare da sè: si mette quindi a sedere sul faldistoro. Per ripicco nega all'imperatore il bacio di pace e, senza dapprima palesarne il poco dignitoso motivo, a lui parlando si mostra iroso e tumido. Poi, non reggendo più, colorendo di zelo per l'onore della religione il suo ridicolo orgoglio, finisce, come suol dirsi, col vuotare il sacco e rimprovera Federigo del non reso omaggio apertamente. Questi, con aria di sorpreso, risponde:

E tu da me sperasti
tanta viltà? Son dunque tuo scudiero?

Ma, dopo lungo tentennare e consultati e discusso coi baroni, bisogna alla fine che si rassegni ed umilii al compimento dell'atto servile. Allora Adriano, scioccamente godendone, gli dice:

Inver tu sei
destro e pronto scudiero, e m'hai tenuta
fortemente la staffa: abbiti, o figlio,
il bacio della pace: i tuoi doveri
bene adempito or hai.

Federigo risponde:

Non tutti, o padre.

([1]) Atto II, scene 11-17ª.

Poi, volto all'esercito, grida:

> Duci e soldati, udite: ho reso omaggio
> a Pietro, non a lui.

Adriano, gonfio e rosso, si trae in disparte brontolando, ma poi si persuade che pel momento gli conviene dissimulare.

Non ha fatto che allungare e dilavare in versi ciò che con tono e soddisfazione d'uomo edificato, nella *Vita di papa Adriano* narra lo pseudo cardinal d'Aragona [1], chiudendo colla nota risposta che lo stesso Federico avrebbe realmente in Venezia rivolta all'insolentito Alessandro. Come aneddoto poteva interessare ed è adatto a colpire la vana boriosità de' tempi, ma sviluppato in un dramma, se ciò anche fosse stato eseguito con più fine maestria, non avrebbe mai potuto riuscire che ingombrante, e cosa insipida e ridevole.

Sommo studio d'attenersi non solo alla verisimiglianza ma, fin dove si poteva, anche alla storica verità effettiva ebbe pure nella tessitura delle parlate che a' suoi personaggi mise in bocca. Ne rendono perciò faticosa la lettura e fanno ostacolo al rapido trascorrere dell'intelligenza le continue allusioni ai più oscuri avvenimenti ed accadimenti dell'epoca. Arnaldo, nella sua facondia scomposta e lutulenta, avviluppa ad ogni passo immagini e

---

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. I, pp. 402-3.

sentenze della Bibbia a classiche reminiscenze. Basta sfogliar le note per vedere qual cura il poeta s'è data di spigolare qua e là per le cronache quanto per ciò potesse fare al caso suo.

Io mi tratterrò sul notevole esempio dell'ambasciata da' Romani spedita al campo di Federigo presso Sutri. Ne' ragionamenti de' legati e dell'imperatore non ha in sostanza, se si tolga la fiera finale stupenda invettiva di Giordano, che sviluppati o parafrasati concetti che nel rozzo latino della lettera de' Romani al re Corrado e del discorso de' legati a Federico e di quello di risposta del medesimo, quali la prima reca gli altri raffazzòna Ottone di Frisinga [1], sonavano non forse meno efficaci.

Presso il Niccolini un legato così comincia:

. . . .

Se Dio l'assente, con benigno orecchio
e con mente serena udir ti piaccia
ciò che Roma ti dice. Al tuo cospetto
un popolo e' invia che scosse il vile
giogo dei sacerdoti, e da gran tempo
e t'aspetta, e t'invoca. Ospite breve
perchè vieni fra noi? qui torna, e siedi.

[1] Oltre che nella *Cronaca* presso il MURATORI, in parte presso il GREGOROVIUS, si possono questi tre documenti leggere tra gli altri che reca il NICCOLINI, dopo le note alla sua tragedia. E dal Niccolini appunto io tolgo i saggi che seguono. *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. I, pp. 378 e seg., 381 e segg.

se Cesare vuoi dirti. Allor straniero
più non sarai ma cittadino: il freno
riprendi qui dell' universo, e regna
dall'eterna città. Pensa che ai vinti
partecipar le sue virtù le piacque;
grandi, gli fe' servire a Roma; e n' ebbero
leggi, valore, disciplina ed armi,
e impero alfin: tutto riabbia, e torni
l'aquila al nido abbandonato, e rendi
al fulmine dell'ali il volo antico.... [1].

Si confronti con questo brano dell' orazione che a' legati attribuisce Ottone di Frisinga:

Audi serena mente, benignis auribus, quae tibi ab alma orbis domina deferentur urbe, cujus in proximo, adjuvante Deo, futurus es princeps, imperator, et dominus. Pacificus si venisti, immo quia, ut arbitror, venisti, gaudeo. Orbis imperium affectas; coronam praebitura gratanter assurgo, jocanter occurro. Cur enim suum visitaturus populum non pacifice adveniret, non gloriosa munificentia respiceret, qui indebitum clericorum excussurus jugum, ipsius magna ac diutina expectatione praestolatus est adventum? Revertantur, obto, pristina tempora; redeant, rogo, inclitae Urbis privilegia, orbis Urbis sub hoc principe recipiat gubernacula, refrenetur hoc imperatore, ac ad Urbis reducatur monarchiam orbis insolentia. Talis rector, Augusti sicut nomine, sic induatur et gloria. Scis quod urbs Roma ex senatoriae dignitatis sapientia, ac equestris ordinis virtute et disciplina, a mari usque ad mare palmites extendens, non solum ad terminos orbis dilatavit; quin etiam insulas extra orbem positas orbi adjiciens, principatus

[1] Atto IV, scena 20ª.

illic propagines propagavit. Non illos procellosi fluctus aequorum, non scopulosae et inaccessibiles rupes Alpium tueri poterant: romana virtus indomita cuncta perdomuit ([1]).

[Con animo sereno, con orecchio benevolo ascolta le cose che sono per esserti partecipate dall'Urbe signora dell'orbe; della quale prossimamente, Dio aiutandoti, diventerai capo, imperatore e signore. Se venuto se' pacifero, anzi perchè di fatto, come stimo, così se' venuto, m'allegro. Brami l'impero dell'orbe: a porgerti la corona mi levo congratulando, ti vengo incontro con festa. Poichè per qual ragione non verrebbe egli a visitar quietamente, non adocchierebbe con chiara munificenza il suo popolo, il quale, voglioso di scuotere il non conveniente giogo de'chierici, ha atteso il suo arrivo con ansiosa e lunga aspettazione? Ritornino, desidero, que' tempi antichi; rivivano, di grazia, i privilegi dell'inclita Urbe; l'Urbe dell'orbe riceva un governo sotto questo principe, sia stretta da freno mediante questo imperatore, ed alla signoria dell' Urbe l'insolenza dell' orbe venga ricondotta. Tal reggitore, come il nome così d'Augusto rivesta la gloria. Sai che l'urbe Roma per la saviezza della dignità senatoriale, per il valore e disciplinatezza dell' ordine de' cavalieri, distendendo i suoi rami da mare a mare, non solo li protese a' confini dell' orbe: anzi anche l' isole dell'orbe poste fuori all' orbe aggiungendo, fin colà

([1]) OTTONE DI FRISINGA, lib. II, cap. 22.

dilatò le propaggini del suo principato. Non erano agli uni bastevole riparo i tempestosi flutti de' mari, non agli altri i rocciosi ed inaccessibili picchi dell'Alpi: la romana virtù non mai vinta tutte le cose sottomise].

Forse nel cenno del Niccolini sull'opera civilizzatrice di Roma, v'è anche il riflesso d'un luogo dell'amplificazione che di questo discorso ha nel suo *Ligurino* fatta il Guntero:

> Adspice quae fuerit priscis sub regibus Urbis
> gloria, quae populi libertas, quanta senatus
> majestas, praetoris honos, et consul uterque
> annuus, et gemini plebis tutela tribuni,
> gratia quae morum, castarum sanctio legum,
> pace tenor juris, justis audacia bellis,
> quantus amor laudis, patientia quanta laboris.... (1).

Dopo una lunga interruzione di Federigo, lo stesso legato prosegue osservando avere i Romani, per quanto era in loro, cercato di ricondurre le cose allo stato de' tempi di Costantino e Giustiniano. È ciò che i Romani nella lettera a Corrado dichiarano avere intendimento di fare. Parimente, così nel discorso che nella lettera sono ricordate le tresche fra il papa ed il re normanno.

---

(1) Tutto il lungo brano del Guntero, è recato dal Niccolini, nella sua appendice di *Documenti storici* all'*Arnaldo* (*Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. I, pp. 385 e segg. I versi che ho citati sono a pp. 388-89).

Poscia un altro legato insiste:

....Abbiamo
prese dei tuoi nemici, o a terra sparse
le torri altere, nè temer vi puoi
gente che ti resista, e vi parteggi
pel Siculo che rende ai papi omaggio.
Il Milvio ponte, ch'è sì presso a Roma,
già ruinato per negar l'ingresso
alle schiere alemanne, in breve tempo
sorgea di nuovo con ardir felice;
e di mura e di pietre è sì munito,
da render vano ogni crudel disegno
dai Pontefici ordito e i Pierleoni,
che congiunti al Normando avean prefisso
colle baliste fulminar la morte
dall'ardua cima del fatal castello
cui dà l'Angiolo il nome. E tu nemici
creder ne puoi? Questo Adrian superbo,
i Frangipan, di Pierleone i figli,
tranne Giordan che ci è fedele, e vedi
al tuo cospetto riverente e muto,
fra Roma e te porranno guerra: e molta
già susurrò nelle regali orecchie
aura sinistra di calunnie astute.

Si osservino i seguenti tratti della lettera de' Romani a Corrado:

Fortitudines, idest turres et domos potentium Urbis, qui vestro imperio una cum Siculo et papa resistere parabant, cepimus; et quasdam in vestra fidelitate tenemus, quasdam vero subvertentes solo coaequavimus. Sed pro his omnibus quae vestrae dilectionis fidelitate facimus, papa, Frangipanes, et filii Petri Leonis, homines et amici Siculi (excepto Iordano

nostro fidelitate in vestra vexillifero et adjutore), Tholomeus quoque et alii plures undique nos impugnant, ne libere, ut decet, imperialem regio capiti valeamus imponere coronam.... Neque, sin regalibus auribus aura sinistra de senatu et nobis flaverit, in eam (*sott.*: regia dignitas) intendat aut respiciat.... Sciatis praeterea quia pontem Milvium extra Urbem parum longe per tempora multa pro imperatorum contrario destructum. nos, ut exercitus vester per eum transire queat, ne Petrileones per Castellum Santi Angeli vobis nocere possint, ut statuerant cum papa et Siculo, magno conamine restauramus; et in parvi temporis spatio, muro fortissimo et silicibus, juvante Deo, complebitur » (¹).

Si poteva più scoloritamente e languidamente e pedestremente e servilmente rabberciar traducendo?

Lo stesso secondo legato, dopo due altre interruzioni — delle quali una lunghissima — di Federigo, così conclude alfine:

> Usanze e leggi custodite e sante
> per gli Alemanni, che tenean l'Impero
> prima di te, giurar tu devi, e Roma
> assicurar che da tedesca rabbia
> vïolata non resti: a quelli ch'hanno
> ufficio in Campidoglio, ed acclamarti
> debbono imperator, quella moneta,
> di cui largo alla plebe esser tu devi,
> prometterai con sacramento, e fermi
> saranno ancor dalla tua mano i patti.

(¹) Ottone di Frisinga, lib. I, cap. 27.

E così i legati concludevano presso Ottone:

Debes itaque primo ad observandas meas bonas consuetudines, legesque antiquas, mihi ab antecessoribus tuis imperatoribus idoneis instrumentis firmatas, ne barbarorum violentur rabie, securitatem praebere; officialibus meis, a quibus tibi in Capitolio adclamandum erit, usque ad quinque millia librarum expensam dare; injuriam a republica etiam usque ad effusionem sanguinis propellere; et haec omnia privilegiis munire, sacramentique interpositione propria manu confirmare.

Similmente nelle tre lunghe parlate, per tacere d'altre interruzioni per lo più brevissime e non considerevoli, che ai legati rivolge Federigo rispondendo, abbiamo come tripartita, con un più ampio sviluppo però de'singoli concetti, la risposta che leggesi presso Ottone. Si confrontino i seguenti brani:

Niccolini:

....Stolto romore ascolto
di tumide parole: ognun conosce
le vostre glorie antiche, e se perita
fosse la lor memoria, in voi sarebbe
l'onta minore....
Sale ogni gente
a quell'altezza che le fu prescritta
coll'impeto fatal d'un moto arcano,
che fugge al suo volere, e poi si volta
per scendere alla morte: ed empia e stolta
fu la città che osò chiamarsi eterna,
dimenticando come Iddio le sorti
ad ogni gente alterni, e una veloce
necessità tutto comprenda e regga.
sopra le rive del fatale Eusino

nuova Roma sorgea: l'antica emunse
il Greco sì, che divorato il mondo,
l'avida lupa allor moria di fame.
Poscia il barbaro venne, e tu giacesti
schiava obliata in doloroso detto
per lunga età....
Carlomagno
qui soccorse la Chiesa, e mal sorgea
allor quell' ombra del cesareo trono
che superbi vi fa....

Ottone di Frisinga:

....Satis mirari non possumus, quod verba vestra plus arrogantiae tumore insipida, quam sale sapientiae condita sentimus. Antiquam tuae proponis urbis nobilitatem, divae tuae reipublicae veterem statum ad sidera sustollis. Agnosco, agnosco, ut et tui scriptoris verbis utar; fuit, fuit quondam in hac republica virtus. Quondam dico atque oh utinam tam veraciter quam libenter nunc dicere possemus! Sensit Roma tua, imo et nostra, vicissitudines rerum. Sola evadere non potuit aeterna lege ab Auctore omnium sancita cunctis sub lunari globo degentibus sortem. Quid dicam? Clarum est qualiter primo nobilitatis tuae robur ab hac nostra urbe translatum sit ad Orientis urbem regiam, et per annorum curricula ubera delitiarum tuarum Graeculus esuriens suxerit. Supervenit Francus, vere nomine et re nobilis, eamque, quae adhuc in te residua fuit, ingenuitatem fortiter eripuit.

Niccolini:

....Omai (*l'Italia*) provincia è fatta,
e retaggio a Germania, e il re le impone
che elegge a sè; retro al suo carro è tratta
con eterno trionfo. Otton le pose

una catena che talor s' allunga,
ma frangersi non può: perchè risuona,
liberi vi credete?...

Pensi
ai suoi destini antichi. Alzarla a regno
Berengario tentava, e vinto e schiavo
incanutì fra noi; diede pur l'ossa
prigioniere a Lamagna. Alla sua tomba
i maggiori trarrò de' miei ribelli....

Sjamo noi gli eredi
dell'antica virtù. Guardate intorno:
questo è il vostro senato, e quivi sono
consoli, cavalieri, e tende, e valli,
disciplina, valor: qui nei conflitti
un' indomita audacia e intemerata:
qui repubblica vera; e quanto aveste
nostro divenne, e seguitò l'Impero:
non venne ignudo in nostra man; traea
tutte le glorie del poter latino,
e una memoria che vi dà tormento
sol vi lasciò!... Dirmi straniero osate?
siete Romani voi? Parola insana
certo è ad udir ch' io qui da voi sia fatto
e cittadino e re, se Roma è mia....

Era (*l'Italia*) provincia ai Greci,
ludibrio ai Longobardi. A noi si volse,
e l'armi ne implorò....

Io son di Roma
legittimo signor. Chi può, rapisca
ad Ercole la clava....

Saprà Guglielmo
se da stragi lombarde è fatto ottuso
il teutonico ferro, e certa prova
nel suo petto n' avrà qualunque ardisca
resistermi.

Ottone di Frisinga:

Vis cognoscere antiquam tuae Romae gloriam, senatoriae dignitatis gravitatem, tabernaculorum dispositionem, equestris ordinis virtutem et disciplinam, ad conflictum procedentis intemeratam ac indomitam audaciam? Nostram intuere rempublicam. Penes nos cuncta haec sunt. Ad nos simul omnia haec cum Imperio dimanarunt. Non cessit nobis nudum Imperium: virtute sua amictum venit, ornamenta sua secum traxit. Penes nos sunt consules tui: penes nos est senatus tuus: penes nos est miles. Proceres Francorum ipsi tuam ferro injuriam propellere debebunt. Glorias me per te vocatum esse, me per te primo civem, post principem factum, quod tuum erat a te suscepisse. Quae dicti novitas, quam ratione absona, quam veritate vacua sit, aestimationi tuae, prudentumque relinquatur arbitrio. Revolvamus modernorum imperatorum gesta, si non divi nostri principes, Carolus et Otto, nullius beneficio traditam, sed virtute expugnatam, Graecis seu Longobardis Urbem cum Italia eripuerint Francorumque apposuerint terminis. Docent haec Desiderius et Berengarius, tyranni tui, in quibus gloriabaris, quibus tamquam principibus innitebaris. Eos a Francis nostris non solum subactos et captos fuisse, sed et in servitute ipsorum consenuisse, vitam finisse, vera relatione didicimus. Cineres ipsorum apud nos reconditi, evidentissimum huius rei repraesentant indicium.... Ab hostibus pulsabaris, nec propria manu Graecorum e mollitie liberari poteras. Francorum virtus invitatione adscita est. Implorationem potius quam vocationem hanc dixerim.... Legitimus possessor sum. Eripiat quis si potest, clavam de manu Herculis. Siculus (*il re Guglielmo*), in quo confidis, forte haec faciet? Ad priora respiciat exempla. Non facta est Francorum, sive Teutonicorum, manus invalida. Deo largiente, vitaque comite, et ipse temeritatis suae quandoque capere poterit experimenta [1].

---

[1] Ottone di Frisinga, lib. II, cap. 22.

[Non possiamo saziarci di maraviglia, udendo le vostre parole assai più per enfiatura di presunzione insensate che da sale di saviezza condite. Della città tua metti in vista l'antico lustro, levi a cielo della tua diva repubblica l'antica condizione. L'ammetto, lo confesso: mi servirò delle parole d'un tuo scrittore: " Fu, rifulse un tempo valore in questa repubblica ". Dico " un tempo! ". Così fosse che ora altresì, quanto di buona voglia, altrettanto dir si potesse veridicamente! La tua Roma, pur nostra, provò le mondane vicissitudini. Non potè sottrarsi essa sola alla sempiterna legge stabilita dall'autore dell'universo per tutte le cose che sotto la luna seguono lor ventura. Che dir debbo? È noto per qual guisa primamente la miglior parte della tua preminenza venisse da questa città nostra trasferita nella capitale orientale e come lo spregevole Greeuzzo, traverso le circonvoluzioni de' secoli, affamato suggesse alle mammelle della tua agiatezza. Sopravvenne il Franco, veramente nobile di fatto come di nome, e con gagliardezza ti strappò quell'avanzo che ancor t'apparteneva di libera condizione. Vuoi riconoscere l'antica gloria della tua Roma, l'elevatezza della dignità senatoriale, l'assetto degli alloggiamenti, il valore e la disciplinatezza dell'ordine dei cavalieri, lo schietto ed invincibile ardimento di chi s'inoltra al cozzo? Guarda la nostra nazione. Son tutte queste cose appresso noi. Tutte ci trapassarono col Comando. Non ci pervenne il nudo Comando, ma ricinto delle sue

prerogative di valore, ma tirò seco il suo corredo. Appresso di noi sono i tuoi consoli, il senato, l'esercito. I primi de' Franchi devono reggerti col senno, la cavalleria de' Franchi da te col ferro ributtar le offese. Spacci me da te chiamato; me per te cittadino, poi principe, aver da te ricevuto del tuo. Proposizione inaudita: che, quanto sia irragionevole ed aliena dal vero, si lasci al tuo stesso giudizio ed alla decisione de' savî. Riandiamo le gesta de' moderni imperatori, se non è vero che i divi nostri principi Carlo ed Ottone hanno, non d'alcuno gratuita concessione ma del valore conquista, coll' Italia l' Urbe a' Greci ovvero Longobardi strappata ed a' confini de' Franchi aggiunta. Ciò testificano Desiderio e Berengario, tuoi tiranni, de' quali andavi altera, cui ti stringevi come a' principi. D'essi per verace narrazione sappiamo che non solo da' nostri Franchi sottomessi furono e fatti prigioni, ma che inoltre presso gli stessi nel servaggio invecchiarono, usciron di vita. Le loro ceneri, sepolte nelle nostre terre, offrono di ciò prova manifestissima.... I nemici ti davan busse nè potevi dalla greca effeminatezza riscattarti di man propria. Il Franco valore fu per invito ricercato. Questo è supplicare, non chiamare.... Son posseditore legittimo. Strappi alcuno, se il può, la clava dalla mano d' Ercole. Il Siciliano, nel quale confidi, ciò riuscirà ad effettuare? Riguardi a' passati esempî. Il braccio de' Franchi, ovvero Teutoni, non è ancora affranto. Se Dio lo concede, e la vita ci assiste, quegli pure potrà una qualche volta fare della temerità sua esperimento].

Similmente sul cronista di Frisinga è ricalcata la terza lunga interruzione, dove Federigo oppone un ingiurioso rifiuto alle orgogliose richieste de' legati.

Avverto però che con tutto questo non ho voluto al Niccolini apporre un colpevole plagio; poichè egli stesso a que' documenti, come a sua fonte, si riferisce in sue note [1]. Se in questo raffronto mi son tanto diffuso, è stato solo perchè si trattava d'un insigne esempio della sterile e pedissequa fedeltà ch' egli alla storia in questa tragedia s'è ostinato a mantenere.

Il Niccolini, benchè per un altro verso, veniva così ad astrarre però non meno dei seguaci della tragica scuola italo-franca. Non riproduceva cioè per nulla un mondo reale, bensì fittizio e, ciò che è peggio, in questo caso costrutto per opera di persone sprovviste di buona cultura ed estetico sentimento. Ne avviene che troppo spesso leggendo l'*Arnaldo*, invece di aspirare i soffi della vita, ci raggela odor di cartapecora e — chi l'avrebbe detto? — tanfo di convento. Oh, forse che nessuno de' proseliti o nemici d' Arnaldo avrà cercato alle gravi cure un sollievo facendo vezzi alle negre cascanti chiome di qualche bella romana? Gli amori che i grandi drammaturghi, come il Goethe nell' *Egmont*, accortamente ne' loro solenni drammi storici inseriscono, non sono vani fronzoli, ma supplemento a ciò che la storia

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. I, pp. 344 e 346.

ha taciuto come da supporsi, perchè della vita umana di tutti i tempi. Altro è qualche importante avvenimento far dipendere da un futile intreccio amoroso con isconveniente violazione della storica dignità, altro è dipingere gli uomini quali sono sempre stati. Bacco, strano iddio, si compiace di vagare tra pampini, sotto rami d'ellera, cinto da menadi folleggianti, ondeggiando a torno al florido viso giovanile i biondi cincinni, in giro porgendo coppe di spumeggiante vino.

A questa immolazione del poeta allo storico ovvero quasi assoluto disseccamento della vera drammatica vena, è dovuto lo speciale sviluppo che in questa tragedia ricevono i cori. Non si tratta del solenne stabile coro de' Greci, che, prima radice poi parte vitale del dramma, finì coll'aver l'uffizio d'avvolgere i tristi casi della vita umana come d'una nube eterea di luce fantastica, d'idealità, d'armonia; non sono i motivi d'antiche ballate dello Shakespeare, non i devoti canti dell'*Atalia*, non le odi del Manzoni. Squarci lirici, talora a dialogo, sostituiscono scene; ovvero per essi qualche personaggio esprime i suoi sentimenti d'affanno o gioia con melodica baldanza. Ora sono i soldati svizzeri, ora gli esuli italiani, ora i seguaci d'Arnaldo, o lo stesso Arnaldo ([1]), che prorompono in quelle come cantate. È una folata di melodramma che ricrea la prosaica aridità de' pubblici contrasti. Talora con-

([1]) Vedi, ad es., il coro del *Samaritano*, atto III, scena 8ª.

tengono una descrizione, anche una narrazione, come quello del Samaritano. Quello famoso « All'armi, Romani! fra queste ruine » si può, con lievi tócchi, mutare in una di quelle tante liriche patriottiche correnti allora per le mani di tutti. Di questi cori troveremo anche nello *Strozzi*, nel *Manfredi*, nel *Mario*. Hanno con essi analogia quelli del Marenco. Dovevano servire come d'òasi al lettore affranto dalla troppo minuta erudizione. Sono come un rifugio della poesia sentita e mossa, sbandeggiata dalle altre parti del dramma.

I tratti più animati della tragedia sono, l'abboccamento fra Arnaldo e il papa, un lungo, il primo, soliloquio del monaco e la scena del superstizioso sbigottimento e della disonestamente carpita confessione d'Adelasia. Brevemente analizziamoli, non dissimulandone le imperfezioni.

Intenzione d'Adriano era di convertire Arnaldo al suo modo di pensare, così trasformando quel facondo ed entusiasta agitatore in uno strumento di papale potenza. Era un'idea ardita. Arnaldo è mosso ad accettare l'abboccamento da un'intenzione anche più ardita: piegare il papa alle sue novità. La situazione è dunque ben posta, è drammatica. Giunto Arnaldo avanti Adriano, questi vuole che il monaco pieghi le ginocchia, e s'umilii a' suoi piedi:

> Cadi a' miei piè, gli bacia, e poi la fronte
> umilia sì ch'ella s'affigga al suolo
> ch'io calpestava. Arnaldo, a me si parla,
> siccome a Dio, pròstrati....

E via di questo tenore. Arnaldo gli risponde per le rime:

> I piedi
> ai discepoli suoi baciò l'umile
> che rappresenti in terra: or dal tuo labbro
> le voci ascolto del primier superbo....

E così di seguito. Poi l'uno all'altro rinfaccia i bassi natali. Fin qui un certo drammatico contrasto non manca. Ma presto passano a disputare delle loro opinioni; ed allora, per quanto le parlate dell'uno e dell'altro siano bene architettate e adatte alla bocca di chi le tiene, mancano tuttavia di fuoco, nè l'uno sempre perfettamente rimbecca l'altro, e soverchiamente si protraggono: così, presto anche in questa scena, per un lettore che di quelle opinioni non si curi, l'interesse illanguidisce. È però scena importante sotto l'aspetto dottrinario e politico, poichè in essa le vecchie dottrine teocratiche e le nuove idee di libertà chiaramente vengono esposte e contrapposte. Le gustiamo altresì contornate di be' versi. Vi si costringe come il succo di tutta la terribile tragedia. Molto perciò questa scena doveva piacere a' tempi dell'autore, quando di viva attualità erano le quistioni in essa dibattute tra il frate ed il papa. E fu infatti nel '60, il 3 febbraio, al teatro del Cocomero rappresentata a parte, quando lo stesso venne ribattezzato in Niccolini [1].

---

[1] Vedi VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol. I, pp. 80-81; e ARCARI, *G. B. Niccolini e la sua opera drammatica*, p. 45.

Arnaldo talora vi parla in modo da rammentare non il monaco entusiasta del secolo decimosecondo, ma scoprire il pensatore del decimonono. Ecco alcuni versi che sono della scena i più notevoli (parla Arnaldo):

> Tu t' inganni, Adrian. Langue il terrore
> dei fulmini di Roma, e la ragione
> scote le fasce che vorresti eterne.
> Le romperà: non bene ancora è desta.
> Già l' umano pensiero è tal ribelle
> che non basti a domar: Cristo gli grida
> siccome all'egro un dì: « Sorgi e cammina ».
> Ti calcherà, se nol precedi: il mondo
> ha un altro vero che non sta fra l'are,
> nè un tempio vuol che gli nasconda il cielo.

Si osservi, di passaggio, l' analogia tra l' espressione:

> Langue il terrore
> dei fulmini di Roma:

e la famosa del Carducci (*A Satana*):

> Ghiacciato è il fulmine
> A Geova in mano.

E certo del brano del nostro i primi tre versi sono bellissimi. Se non che il quarto facilmente appare inutile e nocivo: poichè sebbene *rompere le fasce*

significhi più che *scoterle*, tuttavia un parlatore riscaldato non fa simili sottili distinzioni, e molto meno nell'atto della minaccia aggiunge la fredda considerazione del rimanente emistichio. Ne' versi poi che seguono si ripete, ma più fiaccamente, il concetto de' quattro primi. Si vede che lo stesso forte pensiero s'è al Niccolini presentato sotto diverse immagini, ma non ha avuto potenza di fonderle e cavarne un tutto pieno di fuoco. Questo stesso fenomeno si riscontra anche nella maggior parte delle altre parlate della tragedia e d'esse forma il difetto principale. Si ricordi che quando pubblicò la tragedia il poeta già aveva trascorso l'anno sessantesimo.

Ha cercato altresì di penetrare nell'animo d'Arnaldo e leggervi e drammatizzarne i più riposti sensi, e ciò ha appunto fatto nel monologo cui ho accennato e col quale principia l'atto terzo: ha insistito in due altri più brevi dell'atto quinto. L'idea era buona; e d'un uomo come Arnaldo chiediamo alla storia le dottrine e le avventure, ma al poeta soprattutto l'interpretazione e scoprimento dell'intimo modo di pensare e sentire. Ora, l'esame di quei tre soliloquî chiaramente mostra quanto all'ufficio di psicologo od anatomizzatore di spiriti fosse il Niccolini scarsamente adatto.

Il più importante per valor poetico è certamente il primo.

Siamo in un luogo deserto delle sterili campagne romane: vicino è il mare. Arnaldo passa, fug-

gendo da Roma colpita dall' interdetto. La situazione è stupenda. Arnaldo, passando, pronuncia il suo monologo. Dettoci perchè fugge, si lamenta della fatica del viaggio e dell' aridità e malignità del luogo, per lo che è costretto a soffrire anche la sete: ma poi si conforta pensando agli insegnamenti del Vangelo. Tocca quindi della sua lotta col papa. Fin qui narra cose che sapevamo o supponevamo od era facile inventare: per tutte le quali insomma non occorreva al poeta molto studio o forza d'ingegno. Vede allora una colonna atterrata:

> Su colonna atterrata il fianco infermo
> posar mi giovi. Ah! più di lei giacete,
> alme latine; ed alla prima altezza
> chi tornarvi potrà?

È bel concetto: cadeva perfettamente in taglio in un' arringa. Qui però desideravamo l'uomo, non il tribuno.

Sembra però che finalmente si pongan le dita sulla corda della quale attendevamo i brividi. S'ode da un cenobio squillare una campana ed Arnaldo è assalito come da una specie di palpitazione e ripensa gli anni passati nel convento fra i miti esercizî co' vecchi compagni di vita penitente e devota; e soggiace come ad un momento di debolezza. Ma poi il singhiozzare delle onde del vicino mare, e l'aspetto del cielo che si rischiara, lo riscuote e in lui risuscita nuovamente l'usato altiero senso della

vita e l'ardor della battaglia intimata al vecchio teocratico mondo. Riporto i versi, che sono de' più belli della tragedia:

....m'annunzia la sera un suon di squilla
da lontano cenobio; udir nol posso
senza un desio che trema, e in cor mi desta
una memoria che divien rimorso....
Ahi presto in noi langui, o ragione, avvezza
fin dall' età primiera a tanti oltraggi....
Conosci i chiostri, e giovinetto entrasti
nel sepolcro de' vivi, ov' è la guerra....
Ricorda e fremi.... Questo crin canuto
m' agita il vento.... al mar son presso.... oh notte,
più silenzî non hai!... Dolce all'orecchio
giunge dei flutti il mormorio lontano
in un vasto deserto, e più non sono
le tenebre un confine.... Or meno oscuro
il ciel si fa che minacciò procelle,
l'aer men pigro ed insalubre, e tremula
luce di stelle fra le nubi appare.
Oh! sia lode al signor! Sento l'eterna
armonia del creato....
M' alzo a scopo maggior: dell'uom le tende
sono quaggiù, ma la città nel cielo.
Or non dubito più: terror di chiostro
più non m' assal: perchè in Italia io volli
libertade e virtù, farà ritorno
a Dio lo spirto, e andrà di stella in stella,
eterno peregrin dell' infinito.

Arnaldo, quell'uomo illuminato, dai sentimenti elevati, magnanimi, sdegnosamente liberi, che ci dipinge il Niccolini, se in uno de' suoi momenti

ordinarî avesse udita la squilla vespertina d'un convento; tornandogli al pensiero la sua bella e focosa giovinezza colà dentro inutilmente e tristamente sciupata in vili esercizî, la sua floridamente germogliante ragione compressa sempre e potata dai tristi, ipocriti, sciocchi consigli e precetti di vecchi grassi monaci, i primi generosi impeti del suo animo ebbro di vita, resi vani, derisi, fra il buio delle semichiuse celle, tra i grossi vapori della frequente cucina; e ricordando d'altra parte qual nido di scelleratezze i cenobî erano: qual sarebbe stata la sua prima impressione? D'un orrendo fremito. Ora, il suono di quella campana gli percuote l'orecchio quando egli si trova spossato dal viaggio, oppresso dalla persecuzione. La sera stessa dispone l'uomo alle impressioni romantiche, ossia alla debolezza. Di più, sembra che in quel momento avesse fuggevolmente oscurata l'anima d'Arnaldo un'ombra di dubbio sull'esito della sua titanica intrapresa:

> Mi sento oppresso
> dal grave duol delle speranze altere
> sempre deluse nell' Italia, e trovo
> dentro l' anima mia maggior deserto
> che questo ove di già l'aër s' imbruna,
> e *m' annunzia la sera*....

È verisimile che in cotali circostanze un tremito di giovanili molli rimembranze trapassasse per quella tempra di ferro? Ne dubito, ma non voglio esclu-

derlo. Però quel tremito dovette essere come il crollamento di ciclopica torre investita dalla bufera, tutte le fibre dell'abbattuto profeta dovettero mandare un gemito. Il Niccolini invece se ne sbriga con due versi adatti appunto ad una Piccarda strappata al chiostro e costretta a pigliar marito. Infelicemente del pari è riuscito nella rappresentazione del fiero riscotimento. Non è subitaneo impeto di generosa natura. Arnaldo deve riflettere per quattro versi, avanti di scattare nel « Ricorda e fremi.... »; poi tutto il creato deve porre in opera i suoi incentivi per farlo rassicurare:

> Or non dubito più: terror di chiostro
> più non m'assal: ecc....

L'incluso rimpianto del logorato fior degli anni e frustrato primo svolgersi della ragione nello stagnante aere infetto d'un chiostro, mi fa ricordare l'acerbo commosso sfogo d'un altro poeta, a cui veramente era stata a questo modo stroppiata ed avvelenata l'età più dolce. Questi è il francese Guimond de la Touche, ex-gesuita, che aveva lasciato l'ordine a vent'otto anni, e poi non potè fruire di libera vita che troppo fugacemente, avendo dovuto soccombere ad una flussione di petto tre soli anni dopo (1729-60). Tanto maggiormente pietoso è per quèsto il documento. Una sua *Ifigenia in Tauride* aveva ottenuto un così splendido successo da suscitare la gelosia del Voltaire. Ma ora c'interessano i suoi *Sospiri del chiostro* (*Les soupirs du*

cloître), curiosa epistola in versi novenarî, vibrante di quegli spiriti dai quali la nuova Francia allora pervasa preparava la rivoluzione. Eccone un saggio (parla appunto un claustrale):

> Oh! trop heureux qui dès l'enfance,
> croissant sous l'oeil de la raison,
> prend son essor en assurance
> au de-là du sombre horizon
> de la populaire ignorance,
> sans être atteint de son poison!
> Semblable à la tige naissante
> qui, sous un cèdre fortuné,
> échappe à la rage impuissante
> de la tempête mugissante,
> et de l'aquilon déchaîné.
>
> Sortant des mains de la Nature,
> l'Erreur me reçut dans ses bras;
> son poison fut ma nourriture,
> et je formai mes premiers pas
> à l'appui de son imposture.
> De ma raison l'obscur flambeau
> ne jetoit qu'un jour pâle et sombre,
> et nageoit encore dans l'ombre
> et de l'enfance et du berceau,
> lorsque je vins grossir le nombre
> de son misérable troupeau.
> Suivant ses dangereux vestiges,
> et m'exilant de l'univers,
> ébloui par ses vains prestiges,
> je cours lui demander des fers.
> J'entre dans son temple homicide,
> j'embrasse l'autel parricide.

du meurtre des rois ruisselant,
où du barbare Fanatisme
reposoit le couteau sanglant,
sous la garde du Bigotisme.
Je le saisis pâle, et tremblant;
et, sans songer au sacrifice
que m'arrachoit son artifice,
pensant plaire au ciel irrité,
aux pieds de l'infernale idole,
dévot et furieux, j'immole
la nature et l'humanité (¹).

Degli altri due monologhi del Niccolini, mi sbarazzerò con pochi cenni. Per l'uno, quello che costituisce la decima scena dell'atto quinto, Arnaldo espone i suoi motivi di conforto e soddisfacimento della percorsa carriera e i più ascosi ed ultimi vaneggiamenti e dubbî sul più alto ed arduo problema filosofico e religioso. Per aggiustatezza e finezza di considerazione è forse da preferire al primo. Arnaldo in fine, dopo un momento d'angosciosa agitazione, s'accheta nell' umiliazione dell' intelletto abbracciando il crocifisso. Analogo momento psicologico, ma con molto maggiore efficacia e novità, trattava, proprio nello stesso torno di tempo, nel suo *Niccolò de' Lapi* Massimo d'Azeglio; là, dove finge che lo sventurato Niccolò, dopo avere per ottanta anni servito a Dio e travagliato per la libertà della patria Firenze, chiuso in carcere, vicino ad essere, come Arnaldo,

(¹) *Oeuvres choisies* de CHATEAUBRUN et de GUIMOND DE LA TOUCHE, Paris, librairie de Lecointe, 1830, pp. 136-37.

in nome di Dio mandato a morte da quelli che si dicevano di esso Dio rappresentanti, si senta attraversata l'anima da un'istantanea oscillazione nelle idee religiose che l'avevano per quegli ottanta anni sorretto: l'ambascia disperata dello sventurato vecchio profondamente ci commuove. Nell'altro — è dell'atto stesso la scena decima seconda — attrae Arnaldo l'immagine e memoria della nativa Brescia, poi mira in visione la battaglia di Legnano, che si combatterà pochi lustri dopo. Invece d'inventare una profezia, sarebbe stato più vero, e quindi più drammatico, fare che il grand'uomo prevedesse confusamente, e solo per effetto di forte fede, il trionfo delle idee per le quali aveva pugnato: morisse così consolato. Molto avrebbe commosso un simil fenomeno puramente umano. La profezia di Marin Faliero presso il Byron è in termini così generici e vaghi da potersi spiegare senza ricorrere al miracolo, da piacer quindi anche ai non mistici.

Più avanti mi soffermerò sull'*Arnaldo da Brescia* di Carlo Marenco. Ma giacchè siamo qui in vena di discorrere de' monologhi del comune eroe, non mi sembra inopportuno anticipar qui un cenno sul soliloquio che pure il Marenco pone in bocca al fuggente monaco. Anticipo anche, o confermo, la notizia che i due poeti scrissero l'uno all'insaputa od almeno senza conoscere il lavoro dell'altro.

Il Marenco non ci conduce in una campagna deserta, ma in luogo ameno, circondato di colli, or-

nato di verdura. Poco lontano, su d'una vetta, sorge il castello di Virginio, visconte umbro, protettore d'Arnaldo, come, presso il Niccolini, Ostasio. Il frate siede non su d'un'atterrata colonna, ma sur un sasso. Ambedue i poeti hanno sentito il bisogno di farlo sedere, affinchè possa recitare il suo discorso tutto innanzi agli spettatori. L' Arnaldo del tragico di Ceva comincia col vergognarsi per essere costretto a comparire innanzi a Virginio qual fuggitivo, mentre s' era a lui vantato che avrebbe in Roma ottenuta vittoria: arrossisce quindi della sua stessa vergogna, che stima nascere da poca umiltà: quindi apostrofa i « vitiferi clivi » e i « dolci colli »: ed aggiunge:

> Ahi! parmi
> che d'un funebre velo a me gli ammanti
> il mutato color de' miei pensieri.
> E mi sembra talor che cinto io vada
> d'una tenebra il capo, ove più raggio
> non penetra di luce. E che? vacillo?
> Il gran sconforto oblio che oppresse il Giusto
> in quell'ora fatal che fu compendio
> delle angosce di secoli? Ma polve
> di miseria sol piena e di peccato
> son io, debole spirto.... Oh se venisse
> a me un consolator.... (1).

Il consolatore è sua madre, che arriva allora da Brescia. Ciò che acquista l' uomo di famiglia, dai dolci sentimenti, lo perde però l' uomo politico.

(1) Atto III, parte II, scena 1a.

L'episodio d'Adelasia è, per tutta la tragedia del Niccolini, lo spiraglio unico pel quale ci sia lecito nei privati rapporti avvertire il doloroso riverbero della grande pubblica lotta e scissione. Soave figura è Adelasia, tutta amore pel marito e pe' figli. Ma appunto la sua squisitissima sensività più facilmente la rende preda delle mistiche ansie, torture e farneticamenti. L'abbiamo già vista sbigottita davanti alle formalità dell' interdetto. Ora, folle e fuori di sè dal terrore, per avere Ostasio accolto Arnaldo nella rocca d'Astura, chiede di presentarsi ad Adriano che appunto è tutto preoccupato della sparizione del monaco. Il cameriere che l'annunzia al papa, così la tratteggia:

Chiede l'ingresso
forsennata una donna: ha sparsi i crini
sulle pallide gote, e il capo insano
va roteando con stridor di denti:
or volge gli occhi in giro, ed or li tiene
orribilmente immoti.

Volendo entrare in chiesa, le era parso d'esserne respinta da un angelo [1]. La sua religiosa frenesia è descritta con forti tinte. Le pare che il crocefisso dal papa mostratole liberi da' chiodi una mano e col sangue che ne sgorga la maledica. Rifugge dagli amplessi dello sposo. Fieramente teme pel destino de' figli; nè osa nutrirli co' cibi tócchi dal padre.

[1] Atto V, scena 2ª.

Adriano, anzichè confortarla e rassicurarla, ad arte ne sovreccita la trepidazione, cosicchè le cava di bocca l'indicazione del nascondiglio d'Arnaldo. Vien Federigo. Il papa gli rivela tutto. Ostasio era altresì un ribelle all'impero, tanto che Federigo delibera tosto di condurlo a morte e trarne in Alemagna prigionieri i figli. Adelasia scongiura indarno il papa ad intercedere per la salvezza dell'uno e degli altri. Il papa le aveva promesso pel consorte perdono, ma Adelasia non aveva badato ad una subdola restrizione dallo stesso soggiunta:

Perdono al tuo consorte,
per quanto io posso (1).

Così la mite Adelasia finisce col ribellarsi alle due prime autorità del mondo, tanto da prorompere in espressioni come queste:

Aborro
Pontefici e monarchi....
. . . .
Pietà di me non hanno
i due mostri del mondo (2).

Il disegno della situazione è, come si vede, vigorosamente concepito. Peccato che poi eseguendo, l'autore dimostri più che intimità d'osservazione ricchezza di rettorici colori!

(1) Atto V, scena 3ª.
(2) Atto V, scena 4ª.

A questa guisa mi trovo d'avere anche parlato de' principali personaggi nel gran dramma delineati. Voglio solo aggiungere un particolare su Adriano, un cenno su Arnaldo. De' due più importanti soliloqui che pone in bocca al papa [1], uno è di genere intimo [2] però di assai scarso valore. Adriano in sostanza vi si lamenta d'avere ad ogni passo nella sua carriera inciampato tra spine, e di trovarne molto più ora ch' è giunto al sommo seggio: poi malinconicamente rammenta il sole e le nubi della nativa grande isola. D'Arnaldo gli era offerta presso Ottone di Frisinga questa pittura:

Vir quidem naturae non hebetis, plus tamen verborum profluvio, quam sententiarum pondere copiosus. Singularitatis amator, novitatis cupidus: cuiusmodi hominum ingenia ad fabricandas haereses, schismatumque perturbationes sunt prona. Is a studio a Gallis in Italiam revertens, religiosum habitum, quo amplius decipere posset, induit, omnia lacerans, omnia rodens, nemini parcens.

[Uomo invero di natura non tarda, più tuttavia per abbondanza di parole che in forza di concetti facondo. Amante dell'esser singolare, cupido del nuovo: della qual fatta d' uomini sono gl'ingegni inclinevoli a fabbricare eresie e suscitare perturbanti scismi. Questi, dalla Francia, ove atteso aveva agli studî, di ritorno in Italia, indossò, per meglio ingannare, abito di religioso e si diede a

(1) Atto II, scena 2ª; e atto V, scena 1ª.
(2) Atto II, scena 2ª.

tutto lacerare, a tutto corrodere, nessuno risparmiando].

Ma Ottone intendeva così presentarlo sotto i colori più tristi. Pel Niccolini era invece figura stupenda e torreggiante. Perciò se, cedendo allo spirito troppo ancora grossolano e traviato de' suoi tempi, gli attribuisce qualche tratto disvelante ascetica inclinazione ed insulsaggine, come in quelle parole di Giordano:

> Mirate, amici! ha pel digiun le membra
> estenüate; sul benigno volto
> regna un santo pallor: l'orma vi resta
> d'una lacrima pia. Sulla caduta
> vostra grandezza ei piange....: (1)

d'altra parte lo fa prorompere in accenti d'insania sublime come i seguenti:

> Oh libertà, nel seno
> pur m'arde il sangue, e questo sangue è tuo! (2)

> Oh s'io potessi,
> (*ha fatto cenno del fato di Tortona*)
> santa cittade, sulle tue ruine
> riverente prostrarmi ed abbracciarle!
> Le reliquie dei forti in preziosi
> vasi io vorrei raccorre, e qui dall'ara
> nel dì della battaglia offrirle ai baci.

(1) Atto I, scena 3ª.
(2) Atto I, scena 5ª.

Oh sia lode al Signor! Più non si muore
pei ceppi e per l'error: martiri alfine
hai, santa libertà: per te divenga
cenere anch'io (1).

Ma nel complesso, dove non lo soccorra la storia, è per tutta la tragedia delineatore di personaggi poverissimo e fiacchissimo.

In compenso c'incontriamo non di rado in tratti non dispregevoli di quella che potremmo chiamare poesia pura.

Ho accennato alla forza ed impeto della finale risposta di Giordano nell'ambasceria a Federigo. Notissimo è il già ricordato coro de' Romani (2). Bella e commovente è riuscita qualla specie di romanza che ha saputo ricavare dalla storia evangelica del Samaritano (3). Vivacemente svolti sono il paragone della gente germanica con una ruinata rupe (4) e l'immagine dello sterpo ereticale (5).

Ma rechiamo qualche breve saggio.

Giordano in un luogo così esclama:

Bello è il morir sul Campidoglio, e pura
una luce lo veste: in cima ai templi

---

(1) Atto I, scena 5ª.
(2) Atto V, scena 13ª.
(3) Atto III, scena ultima.
(4) Atto II, scena 3ª.
(5) Atto II, scena 9ª.

stanno le pigre nubi ov'è mistero.
Deh! celateli a noi: vien dagli altari
quel terror che ci prostra, e rende eterna
la nostra servitù (1).

Altrove così descrive ad Arnaldo le arti colle quali il clero, sfruttando la religione, tien soggette le plebi:

Non sai ch'è breve
nella plebe l'amor, dura lo sdegno
nei sacerdoti eterno? A lor gli uffici
Adriano divise; e chi fra loro
i pergami salì spaventa e regna
con ardenti parole impetuose.... ecc.
Ma nelle chiese, ov'è silenzio e notte,
i più astuti del clero a udir son posti
gli altrui peccati, e le sommesse, arcane
parole mormorate ai proni orecchi
sono alla nostra libertà fatali
più d'ogni voce che nei templi assorda;
perchè nuda e tremante al lor cospetto
ogni alma è tratta dalle sue latèbre,
e assoluto non è chi si confessa
se gli altri non accusa (2).

Ha bei tócchi sulla sterilità delle campagne romane. L'attribuisce all'ozio, ingordigia e grettezza de' preti. Così, ad esempio, parlando del clero dice Arnaldo:

Egli qui fe' la terra
sterile, vota ed insalubre; e Cristo
re della vita, circondò di morte (3).

---

(1) Atto II, scena 2ª.
(2) Atto III, scena 2ª.
(3) Atto I, scena 3ª.

E cantano gli Svizzeri:

Per l'ampio sentiero cavalli fuggenti;
con orridi crini, ludibrio de' venti.

non canto d'augelli, non lieto rumore;
ma eterne custodi d'antico dolore

e tombe, e ruine che metton sgomento
al suono dei pini commossi dal vento....

Quai spettri custodi d'antichi castelli,
da case che sono macerie ed avelli,

e pallidi, e nudi, da febbre riarsi,
tu vedi cultori repente affacciarsi,

con livide facce con sguardo feroce,
se suono gli desta d'insolita voce.... (¹).

Si noti la reminiscenza manzoniana. Si rammenti il Carducci nell'ode *Alle fonti del Clitumno:*

....una strana compagnia, tra i bianchi
templi spogliati, e i colonnati infranti,
procedè lenta, in neri sacchi avvolta,
litanïando,

e sovra i campi del lavoro umano
sonanti e i clivi memori d'impero
fece deserto, et il deserto disse
regno di Dio.

(¹) Atto III, scena 4ª.

E nell'altra *Dinanzi alle terme di Caracalla* così pennelleggerà l'abitante delle campagne romane:

Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
grave fischiando tra la folta barba,
passa e non guarda [1].

Così è segnalatamente contro la tirannia e nefandezza clericale che il genio del Niccolini, per quanto dal gelo e spossatezza degli anni reso torpido, si riscote, e di nuovo sfavilla e tuona ferocemente possente. In altro luogo, ad esempio, Giordano dice pure della confessione:

Dalle cattedre infide ove confessa,
ora sul volgo il sacerdote astuto
regna, e nei ciechi petti estingue o crea
mille rimorsi, e ad espiar gli spinge
col delitto il delitto [2].

E lo stesso definiti già aveva i preti:

....l'empia razza che promette il Cielo
per usurpar la terra [3].

---

(1) Presso il Carducci, ricompaiono anche i pini, e a proposito d'una tomba:

Fremono freschi i pini per l'aura grande di Roma.

(Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley).

(2) Atto II, scena 7ª.

(3) Atto I, scena 1ª.

Caduta inferma la madre del soldato Galgano,

nelle sue case
un monaco calò, siccome un corvo.
a cui nel ciel per lungo tratto arrivi
aura maligna d'insepolte morti (1).

E violentissimi sono i termini che con Adriano usa Arnaldo:

Posta
fra i popoli e i tiranni, è ognor la Chiesa
coi deboli crudele, e vil coi forti:
e soffogato dai crudeli amplessi,
che i Cesari si danno e i sacerdoti.
l'uom rimase finora....
....Il gregge a te commesso uccidi
dei Barbari col ferro, e poi ti chiami
puro di questo sangue. Ah sei nell'opre
tanto discorde dal tuo dir, che vero
fai la menzogna, e poi menzogna il vero!
Servo de' servi ognor ti chiami, e sei
de' tiranni il tiranno, e t'accompagna
dei secoli a traverso un sol pensiero....
....Re combatti.
e sacerdote imprechi. e mai non duri
sacerdote nè re: chè ognor t'assidi
vinto sull'ara. e vincitor sul trono.

L'impero è il più terribile strumento dell'oppressione papale. Così Giordano lo grida ad Arnaldo:

Pensa di Roma all'immortal nemico.
ch'è re dell'alme. ed ogni cor fa vile.
e languido ogni braccio. Italia è schiava.
se baciarsi vedrai Cesare e Pietro (2).

(1) Atto III. scena 5a.
(2) Atto II. scena 3a.

Dal quale ultimo concetto piglia la mossa il Carducci nel suo sonetto per *Via Ugo Bassi:*

Quando porge la man Cesare a Piero,
da quella stretta sangue umano stilla:
quando il bacio si dan Chiesa ed Impero,
un astro di martirio in ciel sfavilla.

L'antica Roma è il più superbo ideale umano:

Fede si serbi a Roma: io non potrei
divellermi da lei: fosse ombra o sogno,
nel vano amplesso di perir mi giova [1]:

così vaneggia Arnaldo. E il Carducci nella sua ode *Roma*, non sembra appunto amplificare questo luogo?

Roma, ne l'aer tuo lancio l'anima altera volante:
accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce.
. . . .
Ne' crepuscoli a sera di gemmeo candore fulgenti
tranquillamente lunghi su la Flaminia via,
l'ora suprema calando con tacita ala mi sfiori
la fronte, e ignoto io passi ne la serena pace....

Il nostro anzi era stato, nella sua brevità, molto più passionato, per avventura, e più efficace.

C'incontriamo insomma in questa tragedia in tutti que' concetti che poi così splendidamente svolgerà il Carducci nella parte più importante della lirica sua opera.

---

[1] Atto II, scena 3ª.

E veramente il Niccolini, nella robusta fierezza dei fremiti antipapali e nell'entusiasmo per la classica Roma, fu il precursore del Carducci. Ciò che mi richiama un curioso riscontro. L'ultimo, nell'ode sua *A G. B. Niccolini*, così battezzava il vecchio tragico:

Cantor d'Italia alla stagion servile.

In quella invece *Piemonte* più tardi chiamò sè stesso:

Vate d'Italia alla stagion più bella.

Ora il Niccolini, già presso alla tomba, colla mano tremola aveva schizzato un sonetto movente dalle seguenti quartine:

A me con il dolor cresce il lamento:
tutte dell'alma le potenze occùpa;
e maledico quell'antica lupa,
che fu de' miei pensier tanto argomento.

Io già provo un dolor che mi dirupa:
pure il mio capo divenia d'argento:
e alla bramata morte io vo sì lento,
ed io ti maledico, antica lupa! [1]

E nell'ode *Alla città di Ferrara* prorompera il Carducci:

Maledetta sie tu, maledetta sempre, dovunque
gentilezza fiorisce, nobiltade apre il volo,
sii maledetta, o vecchia vaticana lupa cruenta,
maledetta da Dante, maledetta pel Tasso.

---

[1] *Poesie inedite* di G. B. Niccolini, raccolte e pubblicate da C. Gargiolli, Firenze, 1884, p. 366.

I vati delle due Italie scagliarono dunque gli ultimi canti gittando un fremito contro la lupa di Dante.

Carlo Marenco compose, come s'è visto, egli pure un *Arnaldo da Brescia,* ma che fu pubblicato postumo, del '56 ([1]). L'aveva però composto fin dal '34, secondo che protesta egli stesso in una breve avvertenza *Ai lettori* che scrisse del '44 disponendosi allora egli stesso a pubblicarlo: ma due anni dopo (1846) lo coglieva la morte. Ivi si riporta alla testimonianza di molti tuttora vivi, ai quali fin da quell'epoca l'aveva fatto leggere. N'aveva poi del '38 pubblicati, come s'è visto, alcuni passi nel *Subalpino* ([2]). Non s'è dunque, almeno quanto alla ossatura della tragedia, certamente ispirato al Niccolini.

I due scrittori furono in relazione amichevole e fra loro tennero corrispondenza; si scambiarono anche in dono le rispettive già stampate tragedie ([3]).

È per noi interessante una lettera che il Niccolini indirizzò al Marenco il 9 ottobre del '41 ([4]). Il secondo era stato in Firenze e i due poeti s'erano veduti e una volta parlato. Non s'erano poi più potuti ritrovare, poichè dopo *aver fatto a cercarsi,* l'uno invano recandosi alla casa dell'altro, al Marenco era toccato di dover partire. Ora si vede che questi, che già aveva scritto, come s'è detto, il suo

([1]) *Tragedie inedite* di CARLO MARENCO, Firenze, Felice Le Monnier, 1856.

([2]) Ottobre, p. 48.

([3]) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 188, 193, 249.

([4]) Ivi, lett. 249.

Arnaldo, aveva avuto fiato come il Niccolini s'occupasse dello stesso argomento. Il toscano, per tranquillarlo, scrive adunque al poeta di Ceva: « Credo che la strada nella quale io non lascerò alcun vestigio, sia tanto larga che i buoni vi possono camminare senza urtarsi, inoltre mi sembra avervi detto che mi farei prima impiccare, che avventurare sulla scena un mio componimento.... Non voglio nascondervi che mi sono occupato dell'*Arnaldo,* ma non già per la scena: la pubblicazione di questo lavoro è tutt'altro che imminente. Godo che quest'argomento sia piaciuto anche a voi ».

Il Marenco del resto ammirava grandemente il suo rivale, come appare da una nota al suo lavoro: « Nessuno » scrive « è che mi vinca nel sentir la bellezza della tragedia del Fiorentino, e nessuno che professi più di me sincera ammirazione, e reverente affetto a colui che più d'ogni altro italiano vivente meritava di nascere nella patria di Dante, e presso alla tomba d'Alfieri » (1).

Benchè già più altri (2) abbiano diffusamente

(1) *Tragedie inedite* di CARLO MARENCO ecc., p. 152.

(2) Sono: *a*) I. L. KLEIN, *Geschichte des drama's*, Leipzig, 1869, vol. VII (vi si diffonde sul Niccolini da p. 245 a p. 273: per lui Arnaldo è un nuovo Prometeo); *b*) A. PONTE, *Arnaldo da Brescia nelle due tragedie di G. B. Niccolini e di Carlo Marenco*, Sondrio, 1880 (anch'egli, come il Klein, troppo e vanamente diffuso); *c*) EUTILIA ORLANDI, *Il teatro di Carlo Marenco* ecc. Dalla Orlandi ho presa la data '44, per la prefazioncella del Marenco or ora citata.

paragonate le due tragedie, non trascurerò per questo di brevemente esporre il mio pensiero.

Il Marenco non s'è attenuto alla semplicità solenne della storia, preferendo di complicarla con una specie d'intreccio. Ad essa ha inoltre mescolati, a rendere più attraente il suo dramma, elementi sentimentali. Così non ci porta sul bel principio in Roma tra l'agitato popolo, ma in un castello dell'Umbria, dove c'incontriamo con Arnaldo, incamminato per Roma, ora ospite del visconte Virginio. Ivi pure, subito partito Arnaldo, entra in iscena la consorte del visconte, Adele: vinta da affanno, perchè grandemente attaccata al marito, con questo si sfoga contro Arnaldo e vivamente lui biasima per avere a simile eretico dato ospizio. Così, colui che più tardi sottrarrà Arnaldo, la sua consorte, Arnaldo medesimo, fin dal principio conosciamo ne' loro privati rapporti. Quando adunque ricompariranno in iscena, li seguiremo con quello speciale sentimento di simpatia che provoca una grata vecchia conoscenza.

Alla parte poi di questo Virginio ha dato uno sviluppo larghissimo; ciò che non fa il Niccolini pel suo corrispondente personaggio, Ostasio. Di Virginio il Marenco ha fatto non solo un ardente seguace d'Arnaldo, ma altresì dello stesso un fedele ed intimo amico, un martire anzi di questa amicizia. Adele, tenerissima del consorte, è trambasciatissima per questo ch'ella crede suo traviamento. Ha così potute intessere molto commoventi scene.

Molto notevole, ad esempio, è la sesta della parte

seconda dell'atto quarto. Arnaldo è stato dall'amico nascosto. Federigo fa da' suoi soldati incarcerar Virginio ed insieme, senza però che di questo abbia Virginio alcuna notizia, Adele co' figli. Federigo vuol sapere dove si celi Arnaldo. Virginio nobilmente rifiuta di tradire l'amico e maestro. L'imperatore minaccia, ma invano. Il barbaro allora fa comparire incatenati Adele co' due figli. Ma Virginio sempre saldo. L'imperatore fa legare la donna ed i bambini a tre colonne e comanda ad un drappello di balestrieri che ad un suo cenno sian pronti a saettarli. Poi di nuovo si rivolge a Virginio. Questi lo riprende della snaturata ferocia, geme, freme, ma non un motto sull'asilo d'Arnaldo. Federigo comanda allora ad un soldato di battere, lasciando tra un colpo e l'altro un certo intervallo di tempo, tre volte sopra uno scudo. Al terzo squillo un nembo di strali deve coprire il minor fanciullo. Così sono moltiplicati i fieri momenti che avrebbero dovuto essere fatali alla costanza di Virginio. Tre volte deve angosciosamente tremare per la vita del minor figlio, non meno di tre volte forse dovrà parimente tremare per quella dell'altro e poi della donna. Sa inoltre che questa considera la sua eroica perseveranza come cieca ostinazione nell'errore e nella colpa. È scena oltre misura straziante.

ADELE.

Ah! me misera!

I FANCIULLI.

O madre!

FEDERIGO.

Orsù, Virginio,
dove il celaste?

VIRGINIO.

(*Dopo un istante di fiero combattimento interno*)
Per salvarti, amico,
mi condussi a tremar di vena in vena!

FEDERIGO.

Finalmente tu tremi.

VIRGINIO.

(*Ricomponendosi*) Io tremo e taccio.
(*Il soldato picchia sullo scudo appeso al padiglione imperiale*)

ADELE.

Ah!

VIRGINIO.

Feroce Enobarbo!

FEDERIGO.

Ebben, rispondi?

Ma Virginio sempre incrollabile. Il soldato picchia sullo scudo la seconda volta; e qui strida della consorte, strillìo de' bambini, compressa feroce rabbia di Federigo, tortura infernale di Virginio. L'infelice *sfinito e trangosciato s'appoggia ad uno dei soldati che lo circondano* e grida:

Non versate quel sangue! Ah no.... Quand'essi
periti fieno, avrò più sciolto il labbro?
O Enobarbo, Enobarbo!

Nascosto quindi *il volto contro il petto del soldato che lo sostiene*, prosegue:

Or gli archi han tesi
di nuovo.... Al petto del fanciullo mio
già s'appuntano i dardi.... Arresta.... arresta!
Il terzo squillo.... Ohimè! cade.... poi l'altro....
poi la madre....
(*Il soldato picchia sullo scudo la terza volta*)
oh! (*Scuotendosi tutto atterrito*)
Sono ancor vivi!... Io....

Federigo accenna prontamente ai balestrieri di star fermi, e pieno di furore dice a Virginio:

Parla.

Adele.

E ancor taci?

Federigo.

Ov'è Arnaldo?

Questi allora compare in persona: avendo udito dell'estremo pericolo del suo fedele, spontaneamente accorre per consegnarsi ai nemici.

Scene di tanto effetto nel Niccolini non troviamo.

Bello è pure il colloquio di Virginio ed Arnaldo insieme chiusi in prigione [1]. Bellissima scena si svolge anche tra Virginio e la consorte, quando questa lo scongiura, giacchè deve perderlo, ad abbandonare almeno l'eresia d'Arnaldo e con-

[1] Atto V, parte I, scena 1ª.

vertirsi di nuovo alla buona via, affinchè possano riunirsi poi in paradiso ([1]).

Ripeto, c'incontriamo in molto lodevoli cose. Ma sono adornamenti alquanto al fatto esteriori. Donne amaramente contristate per l'apostasia dei mariti vi saranno state certamente. Ma bisognava d'Adele fare un tipo che bene s'allogasse solo in quel quadro. La nota barbarie all'espugnazione di Crema può somministrare un certo fondamento per la scena che ho sopra brevemente analizzata. Ma la gara d'eroica amicizia fra Virginio e Arnaldo poteva inserirsi in mille altre azioni, e piuttosto ci riporta al caso famoso di Damone e Pizia. È dal soggetto stesso, da quella speciale materia storica, che occorreva trar nuove bellezze.

Il Niccolini, come ho sopra fatto rilevare, ha compresa la vera natura ed altezza dell'argomento, e s'è ingegnato di presentarcelo in tutta la magnificenza e fierezza della sua storica nudità e contenenza. Il Marenco non s'è accorto che aveva a sì maschio tema ingegno troppo disadatto. Egli era il mite uomo dai soavi domestici affetti. E tutto ha guastato colla sua facile copia di sempre pronte romanticherie. Arnaldo, pel Niccolini, è un ribelle splendido, un gagliardo ed instancabile esagitatore, tempra d'uomo fierissima, precursore dell'entusiasmo e fuoco degli apostoli che emanciperanno più tardi con sempre nuovi squassamenti l'umano pensiero. Presso

---

([1]) Atto V, parte I, scena 4ª.

il Marenco è invece semplicemente un frate d'animo generoso, lodevole per lo zelo con cui predica idee che gli paiono buone e per l'essere insieme affezionatissimo alla madre e mantenersi sollecito degli amici. Il Niccolini ce lo fa ammirare, il Marenco giustificare e commiserare. Questi idealizza i tempi con romantica sensibilità e spigliatezza, l'altro li rievoca con dantesca intuizione ed anima. Se la scintilla della vita avesse il Niccolini saputo destare in quel caos, avremmo da lui avuto un solenne capolavoro.

La negletta dicitura poi e gli abborracciati versi del piemontese, non sostengono neppure il paragone della classica formale diligenza e squisitezza del toscano.

Francesco Benedetti, poco prima di levarsi la vita, aveva, come s'è ricordato altrove, composto un *Cola di Rienzo*. È l'argomento del Niccolini trasportato al secolo XIV. Non intendo diffondermi in un raffronto fra le due tragedie. Noterò tuttavia che il Benedetti, a renderla più avvincente, ha alla materia innestato un intrigo amoroso. Giovanni, figlio di Stefano Colonna, ama Giulia, la figlia di Cola. Occorrono vivaci scene di congiurati. Le violenti parlate di Cola, per l'irruenza ed antipapale fierezza, per i tetri colori co' quali i vizi del clero son ritratti e segnalati, vanno paragonate a quelle d'Arnaldo. Vi si riconosce più dramma e vita che nel Niccolini. È lavoro però pensato meno profondamente. Il Benedetti possedeva ingegno fervido ed

agile, il Niccolini forse più poderoso e forte. Si tenga però conto, come si notò già fin dal principio, del perfido fato che appena a mezzo il corso abbattè l'animosa vita del poeta cortonese. Quanto aveva fatto del '21 il Niccolini, benchè di tre anni a lui superiore?

*
* *

Fin dal '30, come risulta dalle *Memorie inedite* del Pieri (1), il Niccolini aveva messo mano al Filippo Strozzi. Anzi parrebbe che già nel giugno del '29 n'avesse buttata giù qualche scena, poichè in una lettera del 10 di quel mese alla Pelzet (2), porta un verso ed un emistichio che suonano così:

> Saper tu vuoi chi calpestarti aneli?
> cadi, e il saprai.

Li reca informando la Pelzet come ha molti nemici occulti che sorgerebbero se gli accadesse dopo tanti trionfi di *fare, come suol dirsi, un fiasco.* Di questi versi non cita alcun autore, nè io ricorderei o saprei di chi potessero essere. Ora nel *Filippo Strozzi,* atto terzo, scena terza, troviamo lo stesso

(1) 1830, 15 ottobre. — Cit. dal VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol. I, p. 63. n. 3a.
(2) Ivi, lett. 122.

concetto espresso quasi colle stesse parole. Parlano Filippo e il traditore Bracciolini:

FILIPPO.

All'imo è volta
la gloria mia? Chi di calcarmi ardisce?

BRACCIOLINI.

Cadi, e il saprai.

Anche Atto Vannucci, a proposito di quel verso ed emistichio, rimanda a questo luogo.

S'aggiunga che nell'atto terzo di questa tragedia respira un'aria più fresca e giovanile che negli altri e vi si nota molto maggior vivacità, cosicchè non sarebbe da stupire che n'avesse buttato giù un abbozzo parecchi anni prima che degli altri.

Che del resto ideasse e cominciasse questa tragedia molto tempo prima d'applicarvisi definitivamente, appare anche da una sua lettera del 30 luglio '46, della quale trascrivo un tratto perchè vi sono altresì esposte le ragioni di quel componimento. Scrive ad Agostino Cagnoli: « Parlerò delle mie poetiche corbellerie, perchè ella me ne dimanda, e gli dirò che la tragedia la quale sto scrivendo è su Filippo Strozzi col quale terminò la repubblica fiorentina: egli si uccise, o fu fatto uccidere dal Marchese del Vasto o da Cosimo I granduca nella nostra Fortezza da Basso. Avevo da gran tempo abbozzato questo lavoro, e vergognandomi di non avere scritto nulla sulla storia del mio paese, mi sono posto a

questa fatica, per la quale voglio sperare che debba bastarmi quel poco di poesia datami dalla natura, e che l'età ancor non mi ha tolto. *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem* » [1]. E che il *Filippo* considerasse come l'ultimo suo lavoro vi appare anche dal premettervi che fa la nota terzina di Dante « O buon Apollo, all'ultimo lavoro.... ».

Il 1° luglio del '47 ne annunziava al Maffei la prossima pubblicazione. L'anno stesso la tragedia uscì alla luce in Firenze pei tipi del Le Monnier, con preposta la vita che di Filippo Strozzi scrisse il suo fratello Lorenzo e posposte erudite note ed importanti documenti storici e letterarî; e l'autore ne spedì tosto copie ai diversi suoi amici come si rileva dalle sue lettere di quel tempo e come aveva anche fatto per le altre tragedie.

Il Niccolini che, villeggiando in Tracolle od all'Agna, soleva l'estate dalle sue tenute contemplare la vetta di Montemurlo sfumante col suo vecchio castello nel puro curvo ceruleo cielo di Toscana, doveva spesso avere aspirato l'alito di poesia che da quella ancora si effonde e udita l'eco d'antiche guerre che attorno vi romba. Su quelle cime avevano, rilucendo e rompendo il sereno aere, fischiato gli ultimi liberi ferri impugnati per la seconda Italia, era vanito il fumo degli archibusi spianati per l'ultima franca repubblica: colla caduta delle porte di quel castello era caduto l'estremo baluardo della

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 345.

rumorosa libertà nostra [1]. Spesso quella visione snella ed azzurra gli avrà parlato di quei bravi fiorentini che nel 1537, pugnalato da Lorenzino de' Medici il duca Alessandro, mossero dalle diverse parti d'Italia, ove erravano esuli, a restaurare nella patria l'antico libero governo. Avrà colà, nell'estasi dell'anima, mirato Filippo Strozzi, l'ultimo grande italiano cittadino, vinto darsi, dopo avere col danaro e col vetusto braccio per la sua terra combattuto, in mano al nemico; e di là partire il figlio Piero, sdegnoso, in cerca d'aiuti dal Turco. Quel castello torreggiante dal verde vertice di quel poggio spesso gli avrà parlato delle antiche sventure italiane, gli avrà rievocato un popolo d'avi commerciante con tutta Europa, studiatore indefesso, produttore d'insigni opere colla penna in tela in marmo, agitantesi alla testa del grandioso europeo movimento d'emancipazione dalla medievale barbarie: e fremuto avrà gagliardamente, immaginando quel popolo oppresso ed assassinato dallo straniero e dalla doppia tirannide religiosa e politica.

Dalla vista di Montemurlo attinse il Niccolini inspirazione e lena pel suo lavoro. Non è adunque da stupire se buttando giù il primo schizzo esordì da ciò che lassù avvenne e che più tardi passò poi al terzo atto della compiuta tragedia.

[1] Il castello di Montemurlo non ha più oggi l'antico aspetto, essendo stato restaurato. Vedi nel *Marzocco* del 20 aprile 1902, il bell'articolo di RENATO FUCINI, *I soliti amici a zonzo*.

Oh fluida e profusa copia di Benedetto Varchi! oh succosa soavità di Bernardo Segni! oh fiorentini baccanali! splendidi infausti giorni di carnovalesca italica vita! Non mai anni di più spensierata allegria e più licenziosa baldoria passarono e lampeggiarono sotto il nostro cielo. L'aria pareva tuttora scomposta per lo scroscio sguaiato dei canti carnascialeschi di Lorenzo il Magnifico, i paganeschi quadri de' nuovi grandissimi maestri splendevano dalle pareti de' templi marmorei od abbellivano le ricchissime sale, sfrenato era il tripudio della riconsacrata carne e si coglievano per tutto i frutti delle trepide ricerche ed agitati studî degli umanisti. Il giovinetto duca Alessandro, coll'armi messo da papa Clemente a pascolar qual gregge e battere il popolo fiorentino, s'è attorno raccolta una brigata di dissoluti crapuloni e — sussurri pure qualche piagnone ne' vuoti templi sue malinconiche preghiere — egli il congiunto, forse figlio, del papa tradirà il tempo trastullandosi colle più nobili e belle vergini monache e spose.

Filippo Strozzi sembrava aver dimenticato di avere altra volta, nel 1527, cacciati i Medici; egli era il primo ai piaceri, e al giovinetto duca dava la spinta e compagni di licenza ed orgia gli concedeva i suoi stessi fiorenti figli.

La cieca plebe, sempre insaziabilmente avida di feste, a tutto assisteva siccome a nozze.

Ma fra cotal folle lussureggiante rigoglio e come ubbriacatura di vita non mancavano uomini che

celassero forti affetti e cui fremessero nel petto nobili passioni. Migliaia di onorati cittadini fiorentini gemevano e congiuravano banditi e spersi per varie città d'Italia e Francia. Presto al loro numero s'aggiungerà lo stesso Filippo. Intanto un giovine poco più che ventenne, bruno, scarso della persona, che non mai traverso la cupa ombra come d'un velo ingombrantegli il volto lasciava balenare un sorriso, ma solo qualche volta contraente un ghigno, dissolutissimo, ministro de' piaceri d'Alessandro, pensava di spegnere il tiranno; e come l'antico Bruto, sotto l'apparenza della follia meditava la liberazione della patria. Forse dalle pagine di Machiavelli s'era assimilata la sublime idea? Quel grande, di cui è dubbio se più debba ammirarsi la finezza onde espone i procedimenti pei quali si mantengono e corroborano gli stati ovvero il sincero immenso entusiasmo per l'antica Roma e robusto agognante ardore ad una novella grandezza d'Italia, a proposito del primo Bruto aveva scritto: « Dallo esempio di costui hanno ad imparare tutti coloro, che sono malcontenti d'un principe, e debbono prima misurare e pesare le forze loro; e se sono sì potenti che possino scuoprirsi suoi nimici e fargli apertamente guerra, debbono entrare per questa via, come manco pericolosa e più onorevole. Ma se sono di qualità che a fargli guerra aperta le forze loro non bastino, debbono con ogni industria cercare di farsegli amici, ed a questo effetto entrare per tutte quelle vie che giudicano esser necessarie, seguendo

i piaceri suoi, e pigliando diletto di tutte quelle cose, che veggono quello dilettarsi.... Conviene adunque fare il pazzo, come Bruto, e assai si fa il matto, laudando, parlando, veggendo, facendo cose contro all'animo tuo per compiacere al principe »[1]. Così aveva insegnato il Machiavelli, che nel suo breve nervoso stile all'analisi degli accorgimenti onde si sostengono i tiranni alternava i più splendidi elogi della libertà che vanti la nostra vecchia letteratura. Lorenzino, imitando il primo Bruto, s'apprestava ad emular l'audacia del secondo.

Presto si bisbiglierà che altresì Filippo aveva tramato di corrompere al tutto l'inesperto duca, a fine di renderlo più odioso e farlo traboccare.

Il duca Alessandro de' Medici spirava la sera del 5 gennaio 1537, pugnalato da Lorenzo Pier Francesco della stessa famiglia. Le particolarità del fatto, con diligenza raccolte e con gioconda dicitura lumeggiate dal buon Varchi dall'ingegnoso Segni dal vecchio Nardi, son note.

O buoni chiomati cavalli che bravamente annitrendo e crollando la bella testa e miti e baldanzosi reggete parte degli umani travagli; e parimente servite all'oppressore ed all'oppresso: su, di nuovo fra le notturne tenebre acconciatevi al giogo, ciondolino le cascanti criniere e via precipitando, volando, in luogo di scampo rapite il terzo Bruto d'Italia!

---

[1] *Discorsi sopra la prima Deca di T. Livio*, lib. III, cap. 2.

Lorenzino per le poste fugge verso Bologna, v'entra, riparte, arriva a Venezia, va da Filippo, che, già rottosi col duca e da Firenze partito, temendo per la vita e circondato di guardie colà dimorava: gli reca la chiave della stanza dove il duca giaceva svenato.

In un batter d'occhio la novella percorre tutta Italia; gli esuli scrivono agli esuli; nella Mirandola, a Roma, si radunano armati; la Francia promette aiuti; un nobilissimo cittadino, lo Strozzi, due cardinali della chiesa romana, Ridolfi e Salviati, conducono i nuovi moti. Il poeta Luigi Alamanni vuol cantare le glorie di colui che dappertutto è chiamato ormai il nuovo Bruto; un altro poeta, il dissoluto Francesco Molza, che latinamente aveva in un'orazione trafitto Lorenzino, quando questi aveva tagliate le teste d'antiche figure adornanti l'arco di Costantino, ora, sempre nel suo bel latino, versifica per esortarlo. La speranza di restaurare la repubblica commuove e scalda il Varchi, il Giannotti, una vasta moltitudine di esuli, la maggior parte o ricchi mercanti o letterati insigni. In Firenze si riscuote il popolo, giovani nobili cospirano, i frati di san Marco escono nuovamente sulle piazze e credono venuta l'ora del compimento d'una profezia del loro Savonarola.

Ma un bastardo, non fiorentino, però italiano, venduto tuttavia agli Spagnuoli, Alessandro Vitelli, valente capitano, vigliacco cittadino, occupa la cittadella di Firenze in nome di Carlo V. Un cardi-

nale genovese, che spera di giungere alla tiara all'imperatore prostituendosi, d'accordo con un sagacissimo scrittore di storie, ma vendicativo e ambizioso uomo, il porporato Cybo col togato Guicciardini, ingannano nobili, popolani, sè stessi e creano (ah! vecchio Palla Rucellai, invano repubblicani accenti escono dal tuo labbro) un nuovo tiranno nel diciottenne, ma già abile simulatore, Cosimo I. Da Firenze partono delusi e scornati i cardinali Ridolfi e Salviati, che sciolte e fatte altrui sciogliere le radunate truppe, vi s'erano ingenuamente recati dietro invito a trattative. Povero Lorenzino, hai ucciso il tiranno, ma la patria dopo neppur due giri di sole s'è rifatta irrimediabilmente schiava!

I fuorusciti allora si raccolgono a Montegati, poi dentro Bologna, in tumultuose adunanze: spediscono ambasciatori al re di Francia. Lorenzino parte per l'oriente onde, a muovere contro Carlo V, sollecitare il Turco.

Così l'agitazione ed i maneggi per la libertà o servitù di Firenze, l'ultimo grande italiano Comune, s'intrecciano ai grandi avvenimenti europei e in essi s'incorniciano. A Firenze tengono rivolti gli sguardi Francesco I e Carlo V, papa Paolo ed il Sultano.

Leggendo il Varchi, il Segni, il Nardi, l'Adriani, la vita che di Filippo Strozzi ha scritta il fratello Lorenzo, il carteggio dello stesso Filippo con Lorenzino, con Baccio Valori, con Pier Vettori ed altri, si prova un continuo rapimento inenarrabile. Di-

letta ed incatena, per quello stile ricco e fluente, altamente efficace, veder messi a nudo gli animi di que' nostri avi insieme così licenziosi, così pieni d'ingegno e sventurati; seguir descritte le mene che s'avviluppano per le città e la campagna: notar la parte che alle faccende di Firenze pigliavano le altre italiche regioni, abbattersi perfin talora nei nomi dei nostri più oscuri paeselli. O Italia, terra abbondevolissima e veramente inesausta di memorie!

Filippo, il primo de' fuorusciti, era bensì voglioso di muovere su Firenze, ma, temendo sull'esito, tentennava. Per poter far la guerra, principalmente si contava sul suo oro. Il figlio Pietro, giovane focoso, fidente insieme ne' promessi aiuti di Francia, l'accusa allora d'avarizia. Così, punto quel nobile animo sul vivo, è indotto a definitivamente risolversi. Fu a Montemurlo che le scarse truppe dei fuorusciti e del nuovo duca si scontrarono. Filippo Strozzi ed altri nobilissimi cittadini furono fatti prigionieri e con ogni sorta d'obbrobrioso trattamento menati in Firenze.

Baccio Valori ed altri molti sono condotti al bargello: quindi alzato in piazza della Signoria un palco, su d'esso « per quattro giorni continui ogni mattina fu mozzo il capo a quattro per volta » [1]. Altri furono confinati nella fortezza di Pisa: Baccio Valori decapitato poscia col figlio, un nipote ed

[1] Parole del SEGNI.

altri due compagni. Filippo, che s'era dato prigione al Vitelli sotto fede d'aver salva la vita, tenuto parecchi mesi chiuso nella Fortezza da Basso, la vita alfine perde egli pure, o uccisosi od ucciso, e con lui finisce di spirare la libertà italiana. A' be' tempi de' Comuni e munifici Signori, del rinnovellato splendido paganesimo, de' liberi studî succedono gli anni della dominazione straniera, dell'inquisizione, de' gesuiti e del più rovinoso servaggio.

È manifesto come simile argomento, illustrato per soprappiù da cotali eccellenti prosatori, fosse capace d'alta e larga poesia drammatica. Presso i ricordati storici già con forza ed evidenza si trovavano tratteggiate le figure de' diversi personaggi che in quelle faccende si mescolarono. I fatti anzi già hanno assunta una vivace forma drammatica nelle loro pagine.

È manifesto anche che un simile argomento poteva esser trattato in diverse guise ed osservando varii limiti. Si poteva, ad esempio, con una splendida trilogia abbracciare tutto quel periodo, ponendo in iscena, prima, i soprusi e delitti d'Alessandro — il triste fato specialmente di Luisa Strozzi —, in secondo luogo l'assassinamento del tiranno, infine ciò che seguì poi fino alla misteriosa morte di Filippo Strozzi. Si poteva trattare anche una sola delle dette parti. Alfredo de Musset, nel suo *Lorenzaccio*, s'è occupato della prima e della seconda. Ha stupendamente interpretato, com'era da aspettarsi dall'indole del suo ingegno, il carattere del dis-

soluto ed eroico uccisor del duca. Forse però gli ha comunicato un po' troppo larga parte del suo romantico pessimismo; e nel dipingerne i sentimenti maschi e forti, forse alquanto gli ha nociuto quel « difetto assoluto di mascolinità » che già in lui bollò il Carducci. Ha poi contraffatta spesso la storia — di Baccio Valori fa un cardinale, Lorenzino muore alcuni lustri prima, e via di questo passo —. Ma ebbe inoltre un intento comico e sarcastico, volendo, nell'egoismo e nella viltà che rese inutile quel tirannicidio, segnalare e sferzare l'egoismo e la viltà degli uomini tutti. Lorenzino, prima sollecitato a meditar l'assassinio da classica generosità di propositi, l'eseguisce poi soltanto a provare che non la vita di Alessandro ma la bassezza d' animo e venalità de' suoi concittadini era d' ostacolo alla ricostituzione della libertà di Firenze.

Il Niccolini s' inspirò prima alla battaglia di Montemurlo; s'allargò quindi da un lato fino ai primi moti degli esuli dopo la morte del duca, dall'altro fino alla morte di Filippo. La battaglia di Montemurlo resta nel bel mezzo della tragedia.

Siam davanti un mondo d'uomini e cose. Non solo Firenze, ma più altre città e paesi d' Italia furon sede degli avvenimenti. Un anno circa corse dalla morte del duca a quella dello Strozzi, essendo l'una avvenuta la notte prima dell'Epifania l'altra verso la metà del seguente dicembre.

Ma tutti que' casi potevano unirsi e fondersi in un solo magnifico dramma, per l'unico concetto che

tutto quel mondo aveva agitato e mosso: il definitivo tramonto od il ristabilimento della libertà fiorentina. Il poeta poi che a tutti gli Italiani dirizzava il suo canto, poteva rimontare ad un concetto più ampio: vedere in quelle vicende la causa della libertà stessa d' Italia, e nell' estrema ruina della fiorentina repubblica deplorare la ruina dell'ultimo rifugio delle nostre già sì rigogliose libertà comunali. Quegli uomini avevano travagliato e fremuto quasi per gli stessi ideali pe' quali fortemente tolleravano e pugnavano e fremevano gli uomini che prepararono il '48. Il tema era dunque d'attualità politica. Questa nota sarebbe stata la dominante. Ma neppur sarebbe mancata quella domestica, nella ritratta vita intima della famiglia dello Strozzi, nuovo Priamo, co' suoi sette rigogliosi figli e colle copiose e cospicue sue parentele ed attinenze: nè la nota amorosa, avendo lo Strozzi a due de' suoi figli fatto sposare le due sorelle di Lorenzino. E qual varietà strabocchevole poi di situazioni, pittoresche apparizioni, pubblici e privati dibattiti, de' più veementi e nuovi e diversi affetti ed originali e complessi caratteri! Quel Lorenzino, ad esempio, così pieno d'enigmi, accoppiante una finezza tutta moderna alla magnanimità dell' antico Bruto! Quella sopravvivenza in Filippo di generosi spiriti fra tanta corruzione e profondo scetticismo! E quelle incomposte ed agitate adunanze di fuorusciti d'ogni condizione, ma la maggior parte persone istruite ed eccellenti parlatori, accorti mercanti, letterati, cardinali, e così di seguito!

Il Niccolini ebbe pur qui consapevolezza della sublimità e magnificenza del soggetto. Che nel fato di Filippo Strozzi piangesse quello della fiorentina repubblica, appare da quel passo di sua lettera che sopra abbiamo recato. Nè avrebbe potuto essere altrimenti. In un'iscrizione poi esalta Michelangelo Buonarroti per essersi valso delle sue discipline a *difesa di Firenze*,

nella cui espugnazione l'Italia finì [1].

Quella causa era dunque per lui pur causa di tutta la nazione. Similmente, l'analisi del lavoro dimostra come di questo tema avvisasse pure le migliori suscettività artistiche.

Evidentemente anche in questo caso le forme che più si prestavano erano le shakespeariane o romantiche. Sarebbe stato bizzarramente sfigurare e snaturar tutto, ogni cosa raggruppare attorno alle ultime ore di Filippo Strozzi. E la battaglia di Montemurlo per sè sola avrebbe potuto formar l'argomento d'un poema epico, ma non d'una tragedia.

Qui sorge una quistione: — Se il Niccolini cominciò, come s'è visto, il suo lavoro almeno fin dal '30, in quali forme l'avrà la prima volta concepito, essendochè, come pur s'è altrove dimostrato, a

[1] Vedi la seconda delle sue iscrizioni in *Appendice* alle sue prose (tanto nell'edizione Le Monnier, quanto in quella Guigoni curata dal GARGIOLLI).

quell'epoca nutriva ancora per le teorie romantiche qualche riserva? —

Quel primo abbozzo, al quale accenna nella lettera al Cagnoli, non lo ritroviamo fra i suoi manoscritti. Ciò nonostante a qualche conclusione possiamo pervenire se si accetta l'ipotesi, di cui ho già più d'una volta toccato, che cioè l'autore movesse da quanto costituisce ora il soggetto del terzo atto, dalla battaglia di Montemurlo; la qual cosa porterebbe altresì a credere la solitaria freschezza d'alcuni tratti dell'atto medesimo. Può darsi cioè che in sulle prime avesse limitato l'azione a quello che successe su Montemurlo e quindi a Firenze. Così egli che in que' fatti vedeva spiccar la figura dello Strozzi sopra tutte, aveva forse in quella prima forma attorno al protagonista serrato il dramma assai più rigidamente e cominciato senz'altro coll'arrivo a Montemurlo di Filippo; proseguendo colla battaglia, coll'arrendersi del medesimo prigione ed esser condotto in Firenze, col supplizio forse de' suoi compagni, sua detenzione nella Fortezza da Basso e morte. Così si sarebbe venuti a mantener la scena esclusivamente in Firenze, eccetto che forse nel solo primo atto a Montemurlo: cosa che non parrà punto aliena dalle sue opinioni artistiche di quel tempo, se si pensa al trasmutamento di scena che s'era permesso nel quinto atto del *Procida*. È interessante a questo proposito ricordare, come in quel terzo atto, luogo dell'azione resti sempre il prato innanzi la rocca di Montemurlo;

benchè non mancasse l'occasione di variare, avendo Filippo soggiornato alcun tempo dentro del castello ed essendosi ad una certa distanza da questo combattuta la battaglia. Nel primo invece non si poteva uscire dalla casa di Filippo, dal momento che l'autore (come vedremo) volle in Venezia raccogliere tutte le mene de' fuorusciti; e nel quinto conveniva fermarsi dentro il carcere, oltre che è piuttosto un abbozzo d'atto. La massima libertà di traslocamenti abbiamo invece nel secondo e nel quarto.

Cioè non è precisamente del tutto così. Il poeta, come s'è notato altrove, ha avuto scrupolo a trasportare dentro l'atto stesso la scena da un luogo ad un altro molto distante, come da una città ad un'altra. Ciò s'è potuto notare anche nell'*Arnaldo da Brescia*.

Per questo motivo, ed anche per maggior chiarezza e nettezza di rappresentazione e forse altresì per meno confondersi il capo con un troppo molteplice avvicendamento, ha divisa anche qui, come già nell'*Arnaldo*, tutta la materia come in cinque grandi quadri compatti, corrispondenti ai cinque atti.

Nel primo adunque ha raggruppato ciò che fecero i fuorusciti tra la morte d'Alessandro e la battaglia di Montemurlo. Restiamo, come s'è detto, sempre nella casa di Filippo Strozzi in Venezia. Là, dopo uditi da Filippo per un monologo messi a nudo gl'intimi suoi sensi e mire — scosso l'aveva

soprattutto la morte di Luisa —, ci compare ansante e trepido Lorenzo, fuggito da Firenze, tuttor sanguigna la mano del morso del moribondo, recante la fausta novella: là subito tumultuariamente s'adunano i fuorusciti, parte fidenti, altri scettici, discordi ed incerti tutti sui provvedimenti da scegliere, finchè il primogenito di Filippo, Piero, giungendo inaspettato da lontano, non propone di contar sugli aiuti di Francia. È acclamato egli capitano della impresa. Poscia i congiurati si sbandano e Filippo, di nuovo solo con Lorenzo, che bene aveva potuto notare come non tutti gli fossero favorevoli, gli raccomanda di procacciarsi un rifugio presso il conte della Mirandola. Chiude questa prima serie d'apparizioni un monologo per cui Lorenzo si lagna del continuo ramingare irrequieto a cui la sua audacia lo condanna: per la libertà di Firenze non proverà però mai stanchezza. Più non c' incontreremo in lui per tutto il lavoro.

Nel secondo quadro ha accumulato tutto ciò che tra la morte d'Alessandro e la battaglia di Montemurlo avvenne dentro Firenze. Contiene dunque fatti svoltisi parallelamente ai descritti nel primo. La scena si mantien sempre in Firenze, ma ora ci aggiriamo su piazze e per vie, ora siamo dentro palazzi. Vi si rappresentano successivamente: i discordi consigli e le brighe de' nobili che agognano ristabilire un libero stato, l'agitarsi de' Piagnoni, la plebea indifferenza; quindi le mene del Guicciardini e del Cybo con Maria Salviati e Co-

simo per restaurare il principato; quindi la solenne e storica seduta dei Quarantotto dove gli stessi, parte dall'astuzia parte mediante la forza, furono indotti a votare una specie di costituzionale governo con Cosimo a capo. Il quale immantinente s'arroga ed appropria un assoluto potere e svela la verace indole sua tirannica e falsa. Ambisce e cerca, nonostante la promessa al Guicciardini di sposarne la figlia — a tal prezzo n'aveva compra la coscienza —, la mano di Margherita, la vedova del duca Alessandro e figlia naturale di Carlo V: ma non l'otterrà.

Il terzo atto ci rappresenta il cozzo de' due partiti, de' Cosimeschi e de' fuorusciti, la battaglia cioè di Montemurlo. Da quell'altezza gli esuli si additano con lacrime e vive speranze meno lontana la patria. Li decide ad azzuffarsi, recando ingannevoli notizie, il traditore Niccolò Bracciolini. Pugna. Le milizie del Vitelli espugnano il castello. Troppo tardi sopraggiunge Bernardo Salviati, priore di Roma, fratello del cardinale, coll'esercito fuoruscito ch'era stato trattenuto da fortissime piogge: e trovando che tutto è finito e che i Vitelleschi son già partiti co' prigionieri, invece di mettersi sulle tracce loro, come consigliava Piero Strozzi, ritorna addietro e scioglie le truppe. Piero maledice alla viltà degli Italiani, e sdegnosamente si mette in via per l'oriente.

Nel quarto assistiamo a quanto accadde in Firenze dopo la battaglia. Preghiere e pietosi canti per le chiese de' Cosimeschi e Piagnoni: la notizia

della vittoria: arrivo de' prigionieri. I quali, per maggiore scorno, son tratti nel palazzo Medici innanzi a Cosimo. Fremiamo della sozza ipocrisia del nuovo tiranno, che pure ingegnandosi di dissimulare la sua ferocia ed usando un linguaggio coperto, comanda in sostanza che tutti vengano decapitati, eccetto Filippo, perchè s'era abbandonato alla fede del Vitelli. Si conchiude con un abboccamento di Cosimo e del conte di Sifonte, messo di Carlo V, consultanti con un fare ambiguo e serpentino e mille fughe ed avvolgimenti, come se l'uno temesse dell'altro ed ambo dell' aria intorno fusa, sul futuro assetto di Firenze, sulla necessità di spegner Lorenzo ed il mezzo di sottrarre, per farlo morire, lo Strozzi dalle mani del Vitelli.

Ci s'apre infine la stanza della Fortezza di san Giovan Batista, dov'è custodito lo Strozzi. Viene al Vitelli, nel comando della Fortezza, sostituito il Della Luna. Filippo, poichè è stato dall'amico Gondi, costretto dagli strazî della tortura, falsamente accusato di complicità con Lorenzino nel tirannicidio; benchè invano, sottoposto lui pure alla tortura, abbiano cercato di strappargli la confessione d'un delitto non commesso; nondimeno sazio di tanto soffrire: adocchiata una spada ad arte nel carcere lasciata dal Della Luna con essa si uccide.

Notiamo subito gli inconvenienti di questa disposizione, le cui larghe linee s' offrono pure così commendevoli.

Primamente urta non poco l'essere, dopo che

abbiamo uditi in Venezia i disegni de' fuorusciti, trasportati in Firenze a veder ciò che supponevamo, almeno in parte, già accaduto.

Secondo la storia, il duca Alessandro fu ammazzato la notte tra il 5 gennaio, '37, ed il 6, giorno dell' Epifania e quell' anno anche di domenica. Per tutto questo secondo giorno il fatto rimase occulto, non avendo il Cybo, luogotenente del duca, e i suoi osato di fare aprire la stanza da Lorenzino chiusa a chiave, e fatta invece sparger voce ora che il duca dormiva ora che andava attorno in maschera. Quella fu poi aperta per il Giomo e l' Unghero, servi del duca, la notte dopo; e si vide vero così ciò che già in corte si sospettava. Nel resto della notte e per il seguente lunedì vi furono e si svolsero le discordi e torbide adunanze de' giovani nobili, i commenti e discorsi del popolo formante suoi spessi e fitti cerchierelli sulle piazze, le mene dei partigiani del principato, una prima adunanza dei Quarantotto. L'altra notte che seguì al lunedì, Lorenzino giungeva in Venezia ed a casa Filippo. Il martedì si tenne la memorabile adunanza dei Quarantotto che decise dell' avvenire di Firenze. Le tumultuose unioni de' fuorusciti avvennero più tardi e furono diverse e in diverse parti d' Italia; e fra le prime e le ultime corsero mesi.

Il Niccolini aveva certamente il diritto di cambiare l'ordine degli avvenimenti; ma a patto di rispettare la verisimiglianza e renderlo esteticamente più acconcio. Ora, anche uno spettatore che non

sappia punto di storia suppone che prima dell'arrivo di Lorenzino, che non era poi uno spirito, in Venezia molta parte de' fatti del secondo atto avesse già avuto luogo. E la storia giustifica simil supposizione. Se l'autore il ritardo d'uno che questa concede, volle estendere a due giorni, doveva almeno spiegarne il motivo. Invece non tocca neppure della finzione di quei di corte a tenere il popolo al buio di ciò di cui si temeva. È inoltre poco verisimile che proprio nella stessa notte e giungesse Lorenzo in Venezia e vi fosse la riunione de'fuorusciti e sopravvenisse appunto Pietro Strozzi e si pigliassero le ultime risoluzioni: o si cambia almeno stranamente faccia alle cose e, chiaramente, in peggio. Neppure a una certa particolare euritmia del lavoro si sarebbe disdetto cominciare in Firenze e finire in Firenze. Ad ogni modo, qualora abbia voluto presentarci subito il protagonista, poteva passare a Firenze dopo il monologo di questo.

E mentre ha così tutti i moti de' fuorusciti in un unico primo atto come rinchiusi e compressi, quasi sbrigandosene, — moti e macchinazioni che pure erano ricchi di tanta poesia e pregni di sì drammatica vivezza —; s'è invece diffuso su gelidi intrighi e diplomatici abboccamenti in un secondo così enormemente lungo da poter quasi da sè solo far fronte agli altri quattro.

E n'è sorto anche un altro svantaggio; che cioè non essendo così venuti i fatti opportunamente intrecciati, questi primi due atti non ci dispongono,

ciò che pure sarebbe stato il loro cómpito, in alcun modo a fremere della catastrofe descritta nel terzo. L'autore non ha saputo inspirarci alcun vivo interesse per la buona causa, nessuno ardore e smania di mirarne il trionfo. Non ci lega con nessuna alternativa di speranze e timori, non c'infiamma per fuorusciti che fuggevolmente potemmo conoscere una sola volta.

In ciò sta altresì un altro difetto: l'esclusione cioè da tutto il lunghissimo atto secondo della solenne figura del protagonista. Non possiamo naturalmente in Firenze incontrarci in Filippo, che dimorava in Venezia. Anzi, tolta un'allusione di Palla Rucellai che propone ai Quarantotto di non pigliare, senza prima sentito lo Strozzi, determinazione alcuna, di questo nessun altro de' Fiorentini si preoccupa neppur menomamente: più non esiste affatto. Assai diverso è il caso dell'assenza d'Achille per diciotto libri nell'*Iliade*.

Opportunamente è invece nel terzo collocata la battaglia di Montemurlo. Essa è come il cuore di tutta la tragedia. Ciò che è avvenuto prima ha cospirato a prepararla, ciò che si svilupperà dopo ne sono le conseguenze.

Nel quarto volendo, eccetto la morte di Filippo, racchiuder tutte queste, certe parti pur capaci di molto effetto ha dovuto appena adombrarle, come il supplizio di Baccio Valori e compagni. Nel quinto ha forse invece soverchiamente trascurati i fatti pubblici.

Ma ciò che in questa tragedia più tristemente colpisce è la totale assenza d'ogni drammatico moto e spirito. L'aridità dell'*Arnaldo* è portata al limite ultimo.

Anche qui adunque piuttosto che far dell'intreccio ha preferito attenersi alla semplicità austera della storia. Il concetto, come ho detto altrove, era buono: si trattava poi infine del metodo dello Shakespeare.

Se non che il poeta inglese i suoi quadri li ha saputi far giocare maravigliosamente e variare ed alternare con interessanti e vivaci spettacoli e momenti di vita familiare e privata; e presentandoci persone pubbliche nelle loro relazioni ufficiali, ad ogni tratto sotto l'esterno apparato e come fragile scoria dalla convenzione imposta ci fa travedere e persentire il verme delle nascoste preoccupazioni che segretamente li logora e lacera. Tutto è in lui tumulto e tempesta. Subito ci afferra e inesorabilmente, non permettendo alcuna posa, trascina la vertigine delle innumerevoli scene per contenuto e taglio svariatissime, succedentisi all'infinito ed incalzantisi, quasi tregende di fantasimi evocati dal più potente de' maghi. Invece un'altra via ha battuta il Goethe. Questi, meno concitatamente vario, s'è però più intrattenuto nella ricca delineazione e perfezionamento de' singoli quadri. De' quali — tipo insigne l'*Egmont* – ci dà una serie piuttosto limitata — più accosto allo Shakespeare s'è invece attenuto nel *Goetz di Berlichingen* – , ma è ciascuno

per sè compitissimo ed animatissimo e tutti insieme devono dell'avvenimento rappresentato offrirci un concetto adeguato e l'intera conoscenza. In lui il disegno è più regolare e perfetto, e assai più nutrita l'opera della riflessione. Talora, letta una lunga scena, forse ci sentiamo talmente appagati che più non ci stimola voglia d'abbordar l'altra che segue, che sul principio ci si presenta come di tutt'altro argomento e, per gustar la quale, sembra dovrebbe quindi in noi suscitarsi un nuovo interesse: ma poi ci fa proseguire la non mai delusa speranza che pure in quella ci attendono godimenti del pari e spesso anche più efficacemente vivi e profondi. Condottici poi a un certo punto dell'azione, lo stesso Goethe del tutto ci vince e velocemente trae. Ad ogni modo talora è tale, da piacere forse più ad un critico, che ad un lettore che vuol facilmente fremere e piangere.

Si direbbe che il Niccolini abbia preferito rendere lo Shakespeare traverso l'imitazione che del Goethe ha fatta il Manzoni. E veramente, ripeto, questi sono, il primo sempre l'altro spesso, tuttavia l'uno e l'altro d'arte squisita e riflessa riusciti modelli impareggiabili. Ma il toscano, la freddezza n'ha superata, de' raffinati pregi nessuno ha fatto suo. Non ci avvolge e rapisce col turbinoso avvicendarsi delle scene; e neppure i suoi singoli quadri sono finemente e pienamente e vivacemente sviluppati. Non ha saputo approfondire i caratteri nè ritrarre anime umane in fervida comunicazione. Ha prescelto, e

questa seconda volta anche più crudamente, di recar sulla scena la storia di peso, anzichè de' dati di questa servirsi per investigare de' passati fatti l'indole vera e l'anima e quindi col vigor dell'immaginativa nella loro propria fremente realtà burrascosa audacemente risuscitarli.

Eppure il Niccolini in questo caso aveva innanzi pagine come quelle del Segni, come quelle del Varchi, dove un qualche soffio di dramma già s'agitava!

Ho così in qualche modo anche accennato alla povertà d'invenzione, che del pari in questa tragedia è estrema.

Nell'atto primo Lorenzino fa di sè una lunga difesa a schermirsi dalle varie accuse de' fuorusciti; ma non si tratta che d'un cattivo riassunto e storpiatura dall'*Apologia* splendida che a sua giustificazione il tirannicida in verità scrisse. Così presso gli storici che sopra ho citati trovava l'imbastitura e le principali parlate della famosa seduta de' Quarantotto; nè ha di suo aggiunto, oltre a' versi sempre ben fatti, che qualche rettorico fiore e freddura. Dagli stessi anzi, a sbrigarci in breve, si può asserire che addirittura ha tolto quanto ha di commendevole per ciò che è invenzione o dialogo; e di luoghi che n' ha copiati od inopportunamente amplificati potrei recare una lunga lista.

Neppure sul fato degl'infelici giustiziati assieme al Valori ha saputo destar commiserazione! E poteva così opportunamente inspirarsi a quella tanto soave

e patetica descrizione che Luca della Robbia — discendente da un parente del famoso scultore — stende dell'ultime ore d'Agostino Capponi e Pietro Paolo Boscoli, decapitati, per causa identica, nel 1513. Ma voglio di questa, che l'autore chiama *Recitazione*, recare un breve saggio. Tra il Boscoli e l'assistente fervido amico Luca, dopo ricevuta la notizia che i due incarcerati fra poche ore avrebbero dovuto subire l'estremo supplizio, attendendosi il confessore, si continuava il seguente dialogo: « Deh, Luca, cacciatemi della testa Bruto, acciò ch'io faccia questo passo interamente da cristiano. Et io: Cotesta è poca fatica, volendo voi morir cristiano. Senza che, voi sapete che coteste cose de' Romani sono state non nudamente scritte, ma con arte accresciute. Allora egli: E quando le fussino vere, che n'è? Conciossia che non hanno il vero fine. Et io: Ecco che per voi medesimo vi siete curato. E lui: Luca, non mi lodate. Et io: Non, *absit;* io sono qui per aiutarvi. Dite pur il bisogno vostro: ch'io mi rincoro, con l'aiuto di Dio, avervi a consolare: anzi piuttosto voi consolerete me. E lui: L'intelletto mio crede la fede, e vuol morir cristiano: ma e' me lo par forzare. E' parmi aver un cuor duro: io non so s' io mi so dir il concetto mio ».

Quanto è profondamente drammatico nella gentile italica fibra il contrasto fra il sontuoso narcotico deleterio mistico sogno orientale, confortato dal debole pianto di tante madri, ed i sempre resurgenti sani fieri istinti etnici che già nelle vicende

e lotte della e per l'antica romana repubblica raggiunsero l'esplicazione loro più gagliarda e fulgida! È sempre Bruto in noi che scaccia Cristo.

Poesia nuova avrebbe il Niccolini potuto derivare anche dal caso del Gondi, che sparì rapito non si sa da chi, nè come, nè dove e ritornato al mondo non volle mai palesare che fosse di lui accaduto in quel tempo. Si sa però che vi fu un legame intimo tra la sua scomparsa e la morte dello Strozzi.

La figura poi del nobile, venerabile prigioniero non è circondata da alcun sembiante di parente od amico, eccetto che del Vitelli, fido amico, secondo il Niccolini, un vigliacco, secondo la storia. Gli storici parlano d'infiniti maneggi che dai parenti di Filippo e da insigni personaggi si fecero per cavarlo di carcere o salvargli almeno la vita. Il poeta, se non altro, poteva mandar qualcuno a confortarlo in prigione, ad esempio il fratello Lorenzo, che n'ha scritta la vita e che, prima dell'arrivo di Filippo prigione in Firenze, fu incarcerato in suo luogo.

Il soliloquio di Filippo prima d'uccidersi, quale l'abbiamo a stampa, è troppo ristretto e freddo nè si capisce come fosse in seguito a sì breve battaglia d'animo che si risolvesse a levarsi la vita. Ma noto che l'autore non lo stampò intero: bastevolmente l'avrebbero completato i versi che di più si leggono ne' manoscritti e che furono poi pubblicati nel *Fanfulla della Domenica* dell' 81 (1).

(1) 15 maggio.

In qualche lampo di vita, come ho notato, ci incontriamo nell'atto terzo, ed intendo precisamente: del principio, quando gli esuli guardano Firenze, il Valori visita la sua villa; del monologo che recita Filippo imperversando lo storico temporale che impedì di giungere in tempo al Priore di Roma: e della pure storica avventura della creduta morte del figlio Piero, che caduto prigione s'era gettato in un torrente, col conseguente pianto di Filippo.

Voglio recare il monologo, perchè ricco di quella interpretazione umana de' fenomeni naturali con loro riferimento agli umani casi, che quanto profonda e commovente rende la poesia nordica altrettanto nella nostra di rado si trova:

Tace la luna: tenebroso un velo
sulle stelle è disteso: e freme il bosco
incerto schiavo di procelle avverse:
nè su i campi riposano le nubi,
ma le miro accamparsi al monte in vetta
minacciose, frementi: più non dorme
l'ira dei venti nelle lor caverne,
ma della selva dai profondi alberghi
a turbar le campagne, a franger l'onde
prorompon furiosi: a schiera a schiera
vengon nembi sonanti, e spazj ed ore
hanno fra lor partito. Il picciol rio
crebbe a torrente, ed ogni fonte è desto.
Oh diluvio fatal! quai sanguinosi
veltri che spinge il cacciator crudele
sulle vie della preda, ogni fiumana
d'alto precipitando si devolve
sopra la terra; alfin ritrova il piano
quel rapido tiranno, e più feroce

e più larga la preda ei fa nei campi
ove il cultor sudò.... — Come per molta
d'aer gravezza affaticato anela
il petto mio! Voi fulmini, che siete
voce di Dio, parlate all'empio Cosmo,
se sul muto origlier non ha deposto
tutti i rimorsi suoi, che quanta possa
sicurtà nello stato e la persona
procurarsi costui, non lo difende
dallo sdegno di Dio. — Vane speranze!
La tempesta cessò: sereno il cielo
splenderà sul delitto (¹).

Del resto, alcuni battezzarono questa la *tragedia del cittadino:* altri, più avvisatamente, la considerano come semplice opera di decadenza.

***

Tragedia dello stesso tipo delle due ora esaminate, qualora avesse potuto condurla a termine, sarebbe riuscito un *Manfredi* o *Carlo d'Angiò* di cui troviamo una traccia incompleta ed alcuni frammenti tra i suoi manoscritti alla Laurenziana. Manfredi è uno de' personaggi più splendidamente tragici che ricordi la storia della nostra nazione. Non si deve quindi stupire se in que' tempi, ne' quali, come mi sono espresso anche altra volta, si frugò per ogni lato il medioevo italiano onde scovarvi argomenti tragediabili, molti, come il Cicognani, un

(¹) Atto III, scena 5ª.

Paoli, il Marenco.... — ma ne vegga il lettore la lista presso Eutilia Orlandi nel suo studio sul *Teatro del Marenco* — rivolsero a Manfredi il loro ingegno ed industria. Il Niccolini idoleggiò di questo la figura a lungo; e diffusamente su lui si trattiene nella sua *Storia della Casa di Svevia*, e del '37 delineava per lettera al pittore Giuseppe Bezzuoli il disegno da esso vagheggiato d'un quadro sul ritrovamento del cadavere dello sfortunatissimo bastardo di Federico II dopo il fatto d'arme di Benevento (1). Gli ultimi anni adunque della sua vita s'era dato a comporre sulla caduta di Manfredi anche una tragedia, concepita naturalmente secondo le più larghe forme romantiche. Il Gargiolli ne parla come d'un *Manfredi*, e Manfredi è il personaggio che manifestamente vi avrebbe su tutti primeggiato: ma nei manoscritti porta il titolo di *Carlo d'Angiò*. Volle forse l'autore nominarla diversamente dal Marenco? O forse, siccome aveva nutrito intenzione di fare una tragedia su Corradino, e poi, cominciatala, aveva smesso — secondo il Gargiolli, perchè Corradino non gli parve, come nato in Germania e figlio di madre tedesca, personaggio abbastanza degno della simpatia degli Italiani —, volle sotto il nome di Carlo d'Angiò unire in un sol dramma i fati dei due ultimi Svevi? Nulla si può affermare con sicurezza: perchè del *Corradino* non ci rimangono che lo specchietto de' personaggi ed alcuni pochi versi inintelligibili.

(1) VANNUCCI, *Ricordi* ecc., lett. 201.

e nel *Carlo d'Angiò* non va, in quello che abbiamo, oltre il terzo atto.

Del primo atto abbiamo una traccia in prosa, ricopiata parecchie volte e sempre con qualche cangiamento: inoltre parecchi tentativi di verseggiatura delle varie scene, tutti incompleti.

Ecco questa traccia nella forma che m'è parsa la più intera e meglio decifrabile, giacchè il Niccolini aveva una calligrafia pessima (sostituisco puntini ai luoghi che non ho potuto pienamente intendere):

Atto I. — *Castello del conte di Caserta.*

Scena 1ª.

Un messaggero reca una lettera: questa è presa dal Caserta come gran contestabile del regno dalla mano del messaggero che non vorrebbe dargliela.

Scena 2ª.

Il Caserta, solo, legge la lettera, nella quale si legge che la Curia Romana verrebbe a patti con Manfredi. Caserta lacera la lettera per fare cosa utile a Carlo, a Roma, a sè.

Scena 3ª.

Un altro messaggiero reca da Carlo la notizia che Carlo è sbarcato nell'Italia. Caserta risponde che Carlo creda che i baroni son prodi e fedeli.

Scena 4ª.

Caserta dice che egli potrebbe far prigioniero Manfredi..., questo tradimento rincrescerebbe alla lealtà de' francesi.

Scena 5ª.

Dialogo fra Manfredi e la sorella.... Manfredi bacia la sorella, dice che l'ama, ma non c'è colpa in tutto ciò: si ricordano i giorni della loro giovinezza trascorsa.

Scena 6ª.

Sopraggiunge il Caserta....

In una variante, scena terza e quarta sono unite.

D'un abbozzo del secondo atto vi sono tre o quattro tentativi, dai quali si rileva che la scena sarebbe stata sul ponte del Garigliano e che in esso doveva essere svolto il tradimento del Caserta. Così, da qualche cenno sul terzo, appare che in questo sarebbe entrato in iscena Manfredi armato, co' suoi seguaci. D'alcuni punti di questi due atti abbiamo anche saggi di verseggiatura. Nessun indizio riguardante il quarto e quinto.

Alla tragedia avrebbero dato principio i seguenti versi:

CASERTA.

Che rechi a me?

MESSAGGERO.

Lettra a Manfredi.

CASERTA.

Ah! spetta

dargliela, a me.

MESSAGGERO.

Signor....

CASERTA.

Non sai ch' io sono
contestabil del regno? Ed or che tardi?
Dammi un amplesso, e parti.

Restano anche più strofe d'un coro d'Italiani, che avrebbe, pare, fatto parte del terzo atto, e delle quali ecco la prima:

Nei Tedeschi omai più non v' ha speranza,
è viltà nei Pugliesi, e tradimento:
nè le spregiate insegne agita il vento,
ed un popolo son che canta, e danza.

La parte che di questo coro riuscì a stendere è parecchie volte ricopiata, sempre con qualche correzione, spesso coll'aggiunta di qualche nuovo verso. A questo modo s' ingegnava di riscuoter l'anima e stuzzicar la vena: segno di decadenza estrema.

Il Gargiolli pubblica un *Canto di amore di Manfredi* che afferma già destinato a « formar parte d'una scena della tragedia dal Niccolini abbozzata su quell' eroe » ([1]). È cosa gentilissima ed affettuosa e pulsa in esso assai maggior vita. Ma il nostro autore, come già più volte, e qualche altra ancora, s' è potuto, e potrà rilevare, soleva comporre suoi cori indipendentemente dalle corrispondenti tragedie ed anche assai prima.

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, pp. 553-54, e nota 161ª a p. 642.

CAPITOLO VII.

Tragedie simboliche: il "Nabucco", il "Mario e i Cimbri". — Epilogo.

Nella massima parte delle tragedie finora prese in esame, il Niccolini trova modo d'inculcare per più vie i suoi sentimenti anticlericali, patriottici e liberi; e spesso altresì ci presenta tipi che sono incarnazioni delle sue idee, che adombrano il cittadino o il duce o l'apostolo da lui sognati. Lo scopo diretto dell'autore è però sempre di efficacemente e pienamente rappresentare il scelto storico momento o fatto e di questo sviluppare gli elementi drammatici e poetici così da ricavarne un' opera che esteticamente appaghi; ossia, s'è prefisso un intento primariamente ed immediatamente artistico-puro. Finora il poeta ha vagheggiato l'avvenimento in sè stesso, non l'ha evocato come pretesto. In qualche altro caso invece, ciò che più importa è il pensiero politico che si cela sotto l'avvenimento. C'incontriamo in suoi componimenti ne' quali il let-

tore non deve cercare — e ciò vi troverebbe assai imperfettamente — un abile e regolare intreccio, caratteri accuratamente svolti, quello insomma che concorre a formare un compiuto dramma; ma investigare il concetto camuffato e figurato sotto le forti finzioni. Tali sono, manifestamente il *Nabucco*, ed in fondo non altro anche il *Mario e i Cimbri*. Il primo uscì del '19, a Londra, l'altro in Firenze del '58. Così ritorniamo coll'uno a' primordî, chiudiamo coll'altro il ciclo della sua produzione: un buon appiglio per abbracciare anche infine d'un ultimo rapido sguardo l'opera ed arte sua nell'intero e complessivo suo corso e sviluppo.

Letteralmente nel *Nabucco* vengono narrate imprese immaginarie del re assiro che primo portò quel nome, del padre cioè dell'altro famoso Nabucco di cui così a lungo s'occupa la Bibbia. Ma tracciamo subito di questa tragedia uno schizzo.

La storia un qualche primo fondamento lo somministrava; e lo stesso Niccolini, in un suo *Avviso al lettore*, così ne fa cenno: « Narra l'antica istoria, che Saraco re degli Assiri (altrimenti chiamato Chinaldano) essendosi reso spregevole per la sua mollezza e negligenza, Nabucco, insigne guerriero, fu dalla ribellione del popolo e dalle sue vittorie collocato sul trono, e contrasse per sostenervisi alleanza col re de' Medi » [1]. Ora, il poeta finge

---

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. II, p. 795.

che a questo Nabucco siansi gli Assiri, vili discordi e paurosi, sottomessi dopo ribellatisi per brama di libertà al primo mite re e giustiziatolo: e che lo stesso, per assicurarsi sul trono, spento un nipote dell'estinto predecessore, trascinasse quindi il suo popolo in una serie d'orrende guerre, coronate, l'una dopo l'altra, da altrettante vittorie. È la Fenicia che col suo oro gli suscita contro tutti gli altri Stati dell'Asia. Nabucco li divide, li abbatte ed in particolare entra in Susa, capitale della Media, e sforza il re Dario a donargli in moglie la figlia Amiti. Il vecchio Mitrane, gran sacerdote di Belo e capo di tutti i magi, non vuol però curvarsi. Nabucco lo fa condurre incatenato da Reblata, residenza de' magi, a Babelle, capitale del suo regno, dove lo tien prigioniero. Accertatosi per più prove della grande viltà de' re, disegna di sottomettere tutta l'Asia. Non occorreva ormai per ciò che abbattere pienamente la potenza della Scizia. Ma il freddissimo clima invernale di questa terra, le nevi, sono fatali alle sue truppe. Allora rialzano la testa e l'uno dopo l'altro gli si ribellano anche gli altri Stati che già, sotto la coazione del terrore, avevano simulato amicizia e con lui stretta mal fida alleanza. Tiro spande sempre il suo oro, e il più furente nemico di Nabucco è lo stesso suo suocero, Dario re di Media.

Al cominciar della tragedia Nabucco si trova sull'Arasse, occupato da terribil battaglia co' re congiurati alla sua rovina. Ci compaiono dolenti

Vasti, sua madre, e la moglie Amiti, in una sala della reggia in Babelle, sfoganti l'una nel grembo dell'altra le proprie ansie, trepida la prima pel figlio, l'altra insieme pel marito e pel padre ed incerta per quale de' due piuttosto debba far voti. Giunge allora Asfene, consiglier di Nabucco, di ritorno dalla zuffa, annunziando che tradito dagli Idumei e dagli Armeni militanti sotto le sue bandiere, e distruttagli buona parte delle milizie per la caduta del ponte sull'Arasse, questi ha dovuto alfine ritrarsi. Aggiunge che Nabucco vuol liberare il gran sacerdote Mitrane e collo stesso riconciliarsi. Sopravviene quindi Nabucco in persona, e conforta Amiti a non piangere, e recarsi invece per lui ad abbracciare il comune tenero figlio: così rimasto con Asfene solo — Asfene era il suo fido, legatoglisi pel sangue dell'assassinato nipote del' primo re — a questo espone il suo consiglio di battersi fino all'ultimo e seco delibera sul da farsi. Così Asfene lo persuade a convocare il consiglio de' satrapi e magi allo scopo d'eccitarli a chiamare all'armi gli Assiri (Atto primo). Ma prima Nabucco, desideroso, per dissipare in parte l'odio di cui era fatto segno a' volghi, di riconciliarsi con Mitrane, invita il vecchio ad un colloquio e gli propone condizioni. Mitrane fieramente protesta, ed ostinato nel rifiuto è ricondotto in carcere. Entra Asfene e notifica a Nabucco che s'aduneranno dunque satrapi e magi, e all'adunanza piglierà parte perfino il satrapo Arsace, già, fin da quando Nabucco s'era impossessato

del soglio, ritiratosi, dopo coraggiosa protesta, a viver nelle selve. Ritorna anche Amiti, preoccupata a causa della durezza e violenza dal marito usata verso Mitrane e sbigottita per le maledizioni del sacro vecchio, e vorrebbe con questo piegarlo ad un accordo; ma Nabucco ne esige la sottomissione, e la conforta a star di buon animo poichè le sventure non faranno che accrescere la gloria dell'uno e dell'altra: unicamente l'inquieta la sorte del figlio, che i nemici vittoriosi, ove venisse a rivelare fierezza d'indole, cercheranno ad ogni costo di spegnere. Asfene reca allora ad Amiti un foglio del padre Dario, nel quale è promessa a Nabucco pace qualora sia disposto a contentarsi dell'Assiria. La risposta è naturalmente un orgoglioso e disdegnoso rifiuto (Atto secondo). S'accoglie intanto in una sala il consiglio de' satrapi e magi, intorno un trono ricoperto da una tenda. Gli uni e gli altri inveiscono contro la politica di Nabucco. Arsace invece li rimprovera d'essere essi stessi responsabili di tutti i sovrastanti mali, poichè non ebbero ardire d'opporsi a Nabucco felice. Questi ha sentito tutto, nascosto dietro il padiglione del trono, il quale aperto, indirizzandosi a' satrapi e magi duramente li riprende e svillaneggia, qualificandoli come vili schiavi, solo nati per la bassa adulazione o l'oltraggio, facili ora a condannarlo sconfitto mossi da quella stessa codardia per cui già l'esaltavano vittorioso. Egli ha cercato semplicemente di velare co' suoi trionfi l'indegnità della loro infamia. Ha rivolto contro esterni

nemici quelle forze che disgiunte essi reciprocamente avrebbero opposte, mutuamente consumandosi con guerre civili. Ma Arsace vuole libertà: o almeno, pace. Nabucco risponde che libertà per gli Assiri non suona che pretesto a delitti; e nessun giogo darsi più onorevole del suo, che li appaia a' re. Conclude invitandoli all'armi: e poichè l'assemblea non dimanda che pace, la scioglie. Ma resta Arsace, sfidandone l'ira, ed insiste pel dilemma « o libertà o pace ». Fa rilevare come i popoli si sono contro lui congiunti a' re in nome della libertà. Nabucco replica, in bocca a' re la parola libertà non essere che sconcissima menzogna: volersi abbatter lui solo, e vincitori ribadiranno i ceppi più aspramente. D'altra parte sarebbe grave ignominia cedere senza combattere agli invadenti nemici. Asfene annunzia che questi hanno ormai cinta Babelle e con sè conducono nel campo un cotale che chiamano nuovo re degli Assiri. Arsace intende ora di che libertà da' nemici si parla. Nabucco quindi lo licenzia affermando di credere che al perdono del nuovo re vorrà preferire l'ira sua, e comparte ordini per la difesa: Araspe ritragga le sue squadre dentro le mura; egli la notte per occulta via darà a' nemici improvviso assalto (Atto terzo). Cade la notte; e Vasti per un sotterraneo della reggia accompagna Amiti indirizzata alla tenda del padre, re de' Medi. Vuol questa commuoverlo alla pace. Ma una tomba, che racchiude gli avanzi del vecchio re svenato dal popolo e del nipote fatto svenare da Nabucco, le

arresta alquanto a considerarla. Sopraggiunge Nabucco con soldati — per quel sotterraneo appunto aveva meditato di portare il notturno assalto — e saputo il disegno d'Amiti vivamente la rimprovera nè le permette di correre a' piedi del padre se non quando fra i cadaveri de' suoi caduti guerrieri avrà riconosciuto quello di lui medesimo: però anche allora si guardi dal recar con sè il figlio. Quindi s'allontana per la sortita senza darsi alcuna cura del supplicare e del pianto delle due donne. Le quali rimaste sole a dolersi dell'avverso destino. Amiti, assorta in vaneggiamenti, vede precipitare la potenza di Nabucco. Ed accresce la loro desolazione l'apparire di Mitrane, custodito, con licenza di recarsi fino all'altare dei due spenti principi, prigioniero in una parte di quel sotterraneo e che alle medesime di Nabucco colla lucidità di visione e l'immaginoso linguaggio de' profeti tratteggia la sconfitta. Di questa poi reca, sopravvenendo, sicura testimonianza Asfene, annunziante il tradimento d'Araspe compro dall'oro di Tiro: il quale, mentre aveva ordine di contenere gli Sciti nello stesso tempo che Nabucco attaccava i Medi, aveva invece loro permesso d'accorrere alla difesa di questi ultimi: esorta quindi le due donne a ritirarsi in una parte più munita della reggia (Atto quarto). Rivediamo, un po' più tardi, Nabucco ed Asfene meditare con guerrieri nello stesso sotterraneo un nuovo tentativo di difesa. Nabucco ordina ad Asfene d'appiattarsi con una parte delle schiere

nell'ampio bosco che della città circonda le valli settentrionali, per chiudere la ritirata agli Sciti ed ai Medi che traverso quelle dovevano muovere ad un attacco notturno, dietro promessa d'Otane d'aprir loro da quel lato le porte. Ora il nuovo tradimento era stato scoperto e Otane ucciso. Asfene avrebbe nel bosco suscitati incendî, al qual segnale sarebbe per quelle stesse porte Nabucco coll'altre schiere piombato improvviso sul nemico così caduto nelle proprie insidie. Ma Asfene ritorna poco dopo ad annunziare invece ch'erano state aperte a' nemici le porte guardanti a mezzogiorno, e che ormai gli Sciti correvano per la città, e la plebe portava in trionfo l'immagine del nuovo re da Tiro imposto. Nabucco ed Asfene insieme escono per combattere fino alla morte. Ricompare Vasti, bramosa di perir col figlio. Ricompare anche Mitrane, per confortare e trattenere la vecchia donna, e le narra d'Amiti corsa a gittarsi fra le paterne braccia, invitandola a recarsi con lui a Reblata dove troverà un sicuro asilo fra gli altari. La fa in fine strappar di colà da un mago suo fedele. Entrano quindi soldati vestiti d'altre armi, quasi trasportando Nabucco, trattolo a forza dalla pugna dove è già perito Asfene. Seguono un duce, che, alzata la visiera, si scopre per Arsace. Questi esorta Nabucco a voler salvarsi ed innalzare la bandiera della libertà. A questo grido sarebbero accorsi di nuovo i suoi guerrieri, che aveva dispersi la frode, ed egli sarebbe stato ribenedetto da' popoli. Nabucco a ciò si ricusa, perchè gli Assiri

sono troppo vili e necessariamente destinati al servaggio. Sotto di lui la terra avrebbe almeno servito con minor vergogna. Egli è contento d'abbandonarla a un nuovo sonno. Gli eccessi de' re faranno ben dimenticare le sue colpe. Se egli volesse sopravvivere, e fosse trattenuto prigioniero su uno scoglio in mezzo all'oceano, a questo scoglio, e non alle antiche reggie, drizzerebbe sguardi e voti il mondo. Consegna quindi ad Arsace il ferro, imponendogli di serbarlo pel figlio, affinchè questi fatto adulto possa un dì vendicarlo; e si precipita nell' Eufrate, del qual fiume un ramo appunto attraversava quel sotterraneo (Atto quinto).

Tale è la storia che, considerando la lettera, viene svolta nel *Nabucco*. Manifestamente, presa sul serio, apparisce assai bizzarra. Intanto mancherebbe subito un vero nucleo drammatico, un'azione compiuta, un tessuto armonico di casi per sè capace — per quanto solenni e drammaticamente buone siano le tre figure di Nabucco, Arsace e Mitrane — di svegliare un vivo interesse e di cui la mente, senza cercar oltre, finisca di compiacersi. Ma poi, quantunque il Niccolini si studi di mantenere nei particolari le storiche rispondenze — spinge anzi la diligenza al punto che, dovendo tingere Nabucco unto re da Mitrane [1], s'affretta a prevenire nel preposto *Avviso* il lettore come tale attribuzione veramente gli antichi magi possedessero — nondi-

[1] Atto II, scena 1ª.

meno evidentissimo è l'anacronismo ed anacorismo dell'insieme. Lo stesso autore ha avuto cura di fornirci per l'intendimento di questa tragedia una sua *Chiave*: chiave dalla quale sappiamo come l'Assiria, ad esempio, è la Francia; Nabucco, Napoleone; Tiro e la Fenicia, Londra e l'Inghilterra; la Media, l'Austria; Amiti, Maria Luisa; Arsace, l'antico repubblicano Carnot, già membro del Direttorio; Mitrane, Pio VII; l'Arasse, l'Elba su cui si combattè la famosa battaglia di Lipsia; la Scozia, la Russia; e così di seguito. Ma anche senza di questo, nessuno potrebbe nella lettura di quel componimento avanzar d'un passo senza aver continuamente il pensiero ai casi e passioni che si svolsero o scatenarono in occasione della grande catastrofe del napoleonico impero.

Ha dunque semplicemente voluto il poeta mettere in iscena la caduta di Napoleone? ossia, in preda a profonda impressione, oggettivamente rappresentare quello straordinarissimo avvenimento? Ed allora, perchè ha mutati i nomi? Certo non per eludere il principio classico che argomento d'una tragedia dovesse essere un fatto antico, perchè tal principio riguarda soprattutto la sostanza del fatto; e la classica disciplina richiedeva inoltre che questo fosse attestato dalla storia o dalla tradizione. Nè da simil travestimento o piuttosto camuffamento all'antica veniva niente affatto ad acquistare maggior virtù di commozione ed efficacia. Quanto invece avrebbe più scosso senza veli nella sua reale vi-

vezza! — Ma può avergli imposta questa maschera per essere più libero nell'introdurre quelle modificazioni che avrebbero dovuto permettere di racchiudere dentro classici confini azione sì vasta —. Sarebbe come dire che, allettato dalla bellezza di quel materiale, abbia pensato di giovarsene in una favola di sua invenzione ordita attorno a personaggi della storia antica. Per questo allora gli sarebbe altresì convenuto trasformarlo in modo che il lettore o spettatore non dovesse tener l'attenzione rivolta continuamente a casi contemporanei. Ora, come s'è visto, è ciò appunto che avviene. Qui, ad integrazione e compimento di quella osservazione, aggiungerò anzi che noi leggendo vi cerchiamo non acuti trovati e sorprese ma indaghiamo il pensiero dell'autore sopra que' fatti notissimi. E qui sta il segreto per l'intelligenza del congegno e magistero di questa tragedia.

Il Niccolini ha voluto per essa esporre il suo giudizio sul senso e valore di quegli importantissimi casi e sconvolgimenti e sulla nuova politica situazione dagli stessi creata in Europa: la quale, quando il *Nabucco* uscì, del '19, perdurava ancora intatta. È quello che più tardi, in altro campo e genere e con altra intonazione, farà il Leopardi co' *Paralipomeni alla Batracomiomachia* rispetto ai moti italiani del '20. Qualche cosa di simile, sempre in altro campo e genere e sempre con altra intonazione, aveva già fatto il Casti un pochino negli *Animali parlanti*, rispetto alla rivoluzione francese.

e più appropriatamente ancora nel *Poema Tartaro,* per Caterina II e la Russia. Si può insomma definire una tragedia *simbolico-satirica.* Un qualche accenno a simil sorta di composizione si potrebbe riscontrare nell'*Aiace* del Foscolo, se veramente questi, come corse voce, volle in Agamennone, Aiace ed Ulisse, rispettivamente adombrare Napoleone, il general Moreau ed il ministro di polizia Fouché. Il capolavoro de' drammi allegorici è poi certamente il *Prometeo liberato* dello Shelley, ma con esso ci eleviamo ad una sintesi troppo superba.

All' intento politico-satirico del Niccolini corrispondono così il modo scelto di trattazione come le modificazioni introdotte ne' fatti.

Il velo dell' allegoria è sempre stato considerato come ottimo elemento di satira. Nel caso del Niccolini poi era tanto più opportuno in quanto conveniva irritare il meno che fosse possibile la censura. Benchè qui tal velo, a dire il vero, fosse tanto trasparente che dovrà ciò nonostante far pubblicare il poema in Londra e senza il suo nome [1]. La qualità degli avvenimenti da figurare costringeva il poeta naturalmente a ricorrere all'antica storia orientale, che soprattutto ricorda simili improvvisi sorgimenti e rovine di vastissimi imperi e dove trionfano ed occorrono il dispotismo e sistemi religiosi simili a quelli della tramontante vecchia Europa. Chiunque poi può da sè con facile considerazione ravvisare quanto siano stati ingegnosamente

[1] Vedi Vannucci, *Ricordi* ecc., vol. I, p. 287.

trovati gli speciali riscontri fra popoli e popoli ed i veri e gl' immaginarî o sostituiti personaggi.

Il mezzo artistico al quale l'autore ha fatto ricorso per dar carne ed anima a' suoi concetti era la forma tragica: un certo viluppo drammatico pertanto non doveva mancare. Sono introdotte appunto a questo scopo le due donne Vasti ed Amiti — madama Letizia cioè e Maria Luisa — la madre e la consorte dell' eroe. Potevano poi nello stesso tempo servire inoltre a rappresentare l' opinion popolare o più esattamente i pregiudizî e terrori del volgo superstizioso. La loro parte, come ha potuto il lettore già notare, è ad ogni modo molto secondaria. Aggiungiamo anche francamente che neppure ha mostrato molta abilità nello sviluppo di quella ingerenza che ha pur voluto loro attribuire. Nondimeno non ha voluto risparmiare l'aculeo d' una leggiera riprensione alla condotta di Maria Luisa, che certo non si mostrò degna del suo straordinario consorte. La pseudo-Amiti, sconfitto Nabucco, cerca subito rifugio nelle braccia del padre, non ostante che il primo le avesse ciò vietato innanzi che si fosse — non che avere avuto notizia — cogli occhi proprî assicurata della sua morte. La qual cosa udendo Vasti, come s' è visto, da Mitrane, esclama:

> Oh ciel! comprendo!
> eccoti solo, o figlio mio!... Deh lascia,
> lascia che seco io mora [1].

[1] Atto V, scena 5ª.

Neppure possiede una personalità bastevolmente spiccata nè, parimente, è in fondo altro che un espediente scenico Asfene, questo fidissimo di Nabucco fino alla morte, nel quale, come dichiara lo stesso Niccolini, è figurato il grande scudiere di Napoleone, Coulaincourt, duca di Vicenza.

Seriamente studiati ed elaborati sono invece i tre torreggianti caratteri di Nabucco, Arsace e Mitrane. Essi formano la sostanza del dramma, e l'interpretazione del loro significato ci svelerà il segreto significato di questo.

Arsace, ossia Carnot, è il rappresentante della corrente rivoluzionaria e liberale. È moralmente la figura più nobile ed irreprensibile del dramma. Combattè prima tra le schiere di Nabucco per la libertà della patria — Carnot fu veramente del 1793 quell'abilissimo ministro della guerra perciò soprannominato l'*Organizzatore della vittoria* — poi avendo il secondo usurpata la tirannide, quando gli altri tutti servilmente se gli prosternavano, si ritirò a vita privata tra' boschi (1) — il vero Carnot, dal console Bonaparte nominato Ispettore generale delle *Riviste* e nuovamente ministro della guerra, si dimise poco dopo, s'oppose quindi alla creazione del *Consolato a vita* e dell'*Impero*, e visse povero fino al 1809, anno in cui Napoleone gli assegnò una pensione d'annue lire diecimila —. Or n' esce nel grave rischio della patria. L'adunanza dei sa-

(1) Atto III, scena 3a, ed anche scena 1a; ed atto II, scena 3a.

trapi e magi corrisponde all'ultima seduta del *Corpo legislativo*, alla quale però, come nota lo stesso Niccolini, lo storico Carnot non comparve affatto [1]. Non n'abbiamo abbastanza per provare nella tragedia l'assunzione di questa figura ad ammennicolo di rappresentazione ideale? Le parole d'Arsace in quell'adunanza son poche, franche e recise. Ma meglio si rivela quando resta solo col tiranno. Nabucco potrà ucciderlo, ma non avvilirlo. Egli alla sua volta saprebbe uccidere o sprezzar Nabucco, se questi fosse un tiranno volgare e da lui non dipendesse il destino della patria. Stima però il soglio un così gran delitto, che appena allo stesso Nabucco potrebbe perdonarlo, se anche in lui fosse la virtù così immensa come il valore. Il suo sogno fu sempre la libertà della patria. D'essa dice:

> Ben la rammenta chi di colpe ha pure
> le mani, il cor. Sia libertade inganno:
> or che si cerca con immense stragi
> a quai tiranni ubbidir deggia il mondo,
> scusa non chieggo di sublime inganno.

Vorrebbe che Nabucco concedesse la libertà: — ma doni almeno la pace: è troppo subire i danni della tirannide e della guerra insieme — [2]. Come non adulò mai Nabucco al tempo della sua fortuna, così neppur lo maledice ora che tutti gli si ribel-

[1] Vedi la *Chiare* ricordata, nelle *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. II, p. 793.
[2] Atto III, scena 3ª.

lano e lo vilipendono. Dopo l'ultima zuffa fa prova di scamparlo dalla morte, da lui ancora unicamente attendendo la salvezza e la libertà della patria:

> Per tutta l'Asia è noto
> che serba Arsace al trono un odio eterno,
> e che pei re non pugna: or tu mi giura
> libertà... giura, e questi forti, ed io,
> siam tuoi guerrieri [1].

Il Carnot storico, in seguito al disastro di Russia, offerse di nuovo a Napoleone i suoi servizî; e nominato governatore d' Anversa, chiave della difesa della Francia al settentrione, fortemente la tenne; e solo, dietro ordine del conte d'Artois — il futuro Carlo X —, s' arrese dopo restaurata la monarchia borbonica. Arsace, alle parole di sprezzo profondo che ha Nabucco per gli Assiri e per quella generazione tutta, replica:

> L'uomo, il credi,
> grande non è quant' io vorrei, nè vile
> quanto dai re si spera.
> ....Ah calca, o grande,

esorta infine,

> calca una via da regio piede intatta:
> tronca del mondo i lacci; i suoi tiranni
> vinci, ma non imita: e se Fortuna
> contrasta all' alta impresa, e tu cadessi,
> almen provvedi al nome tuo.

Ma ostinandosi Nabucco nel rifiuto, quegli vede i tiranni sorgere a mille a mille e farsi forti delle

[1] Atto V, scena ultima.

colpe dello stesso Nabucco ed imitarne la prepotenza ([1]). Ed è proprio — come s'è visto — ad Arsace che Nabucco consegna, perchè lo rechi al figlio, prima di morire il ferro.

Manifestamente è in Arsace che ha voluto il Niccolini dar carne e vita al suo pensiero.

Di Mitrane, ossia di Pio VII, sembra a primo aspetto che il Niccolini voglia presentarci la figura sotto sembiante assai favorevole. Oltre alle parole d'alta venerazione che hanno per lui le due regali donne, ci incute rispetto il calmo suo coraggio e la fermezza colla quale risponde alle orgogliose proposte e minacce di Nabucco: inoltre gli fa dagli oltraggi alla religione e doppio regicidio vaticinando indur mali che poi tosto s'avverano. Nè voglio escludere che il Niccolini non abbia voluto tener conto della perspicua verità storica. Ma si badi però che aveva allora mille ragioni per non manifestarsi ancora scopertamente contro il papato. Si consideri che le lodi delle due donne potrebbero anche semplicemente rappresentare la fanatica credulità del popolino ignorante. Si può anzi riconoscere chiaramente ed accertarsi che non hanno altro valore: se si pon mente quanto volgare e vil carattere il poeta a quelle attribuisca e di che guisa ne foggi gli accenti improntati ad un sentimento di timidità morbosa e mistico trepidare che sicurissimamente egli non condivideva. Le predizioni di sciagure che colloca

([1]) Atto V, scena ultima.

a Mitrane sul labbro, i sacerdoti d'ogni tempo e religione hanno sempre usato di ripetere, senza che per questo siansi sempre avverate, come sarebbe ugual prodigio se ciò mai stato non fosse. S'aggiunga che prevedere la caduta di Napoleone era allora diventato tutt' altro che difficile: nè d' altronde conveniva all' autore tralasciar l' occasione d' infiorare l' opera sua di sontuosi poetici squarci alla biblica foggia sublimi ed immaginosi e ad un antico orientale ambiente adattissimi.

Ma sul conto dello stesso Mitrane non suscita troppo buona impressione, quando Vasti anela di correre a raggiunger la morte in compagnia del suo Nabucco sul nemico ferro, come nè quello ch' egli le grida:

Un Dio lo vieta:

così neppur la secca risposta che si procaccia dalla donna:

Se il mio figlio io perdo,
nulla più debbo ai Numi tuoi: gli aborro.

Ed a ciò s'accorda quanto la stessa soggiunge, facendola poscia Mitrane, per condurla con sè a Reblata, strappare dal sotterraneo:

È morte
la tua pietà.... Mio figlio.... [1].

E poi apparisce egli del tutto nobile questo suo vaticinar guai alle due povere donne, già anche

[1] Atto V, scena 5ª.

travagliate da eccessiva desolazione, mentre non poteva attendersi d'ottenere con ciò altro frutto se non il risultato d'accrescere sempre più il loro sbigottimento; quando invece avrebbe, pel suo stesso ufficio e sacro carattere, dovuto per loro trovare una parola di conforto e di pace? È cosa giusta che motivo della prossima celeste vendetta segnali soltanto coll'uccisione delle due principesche vite (quel nipote al vecchio re spento, cioè di Luigi XVI, è agevole intendere che non è altri che il duca d'Enghien, vittima dèlla sospettosa ambizione del Bonaparte) gli oltraggi a' ministri della religione, senza punto far cenno de' conculcati diritti de' popoli? È vero che in un luogo, ed appunto in quella scena con Vasti, fa il nome di libertà come di riacquistata buona cosa; ma le circostanze son tali che riesce subito evidente non intendere egli che della propria, o tutto al più di quella che promettevano i re contro Nabucco congiurati. È anche vero che un papa non doveva parlare altrimenti, ma precisamente per questo che di Pio VII il Niccolini non ha fatto un papa ideale, egli, che simili procedimenti abominava — e si noti che ha invece idealizzati Carnot, come abbiam visto, e, come vedremo, Napoleone —, appare che l'ha introdotto sulla scena con intedimenti avversi e satirici.

Di fatto, a Nabucco, a proposito delle imprecazioni di Mitrane, pone in bocca queste parole:

> Maledica il profeta, e sul mio capo
> chiami l'arcane folgori celesti:

ottuse or sono, nè feriron mai,
se non raccolte dalla man possente
di volgo ignaro e di tiranni astuti,
quando la forza consacrò gli errori (1).

Ma v' ha di peggio. Sul principio dell' importantissimo loro abboccamento Nabucco aveva già allo stesso Mitrane rivolte queste strane parole:

Profeta, ascolta.
Vanti umiltà, ma fra i tuoi magi i primi
onori usurpi, e vuoi regnar dall' ara,
com' io dal trono. A me perigli e sangue
davan lo scettro: a te l' età canuta,
finte o vane virtudi, ed arti imbelli,
il gran manto vestîro; a te soggetti
servono molti, e non difendi alcuno.
Ognun tra voi con impunito orgoglio
disfida i re: solo nel tempio, illustre
per misteri e delitti, è il vostro impero:
ma dove stuol di sacerdoti alberga,
e le paure insegna e detta i voti,
conta schiavi Mitrane, ed io ribelli (2).

Di tali concetti in nessun modo l' assurdità s' intuisce immediatamente, erano anzi come ora anche allora da molti condivisi: se adunque l' autore li condannava, avrebbe dovuto a Mitrane attribuire una risposta che chiaramente ne dissolvesse tutta la forza e pienamente ne cancellasse ogni impres-

(1) Atto II, scena 4a.
(2) Atto II, scena 1a.

sione. Mitrane invece si restringe a lamentarsi dell'offesa e solo corregge quanto Nabucco ha asserito della sua inettitudine a proteggere i propri sudditi, osservando che in sua tutela li tien però Dio. Ed alla pertinace resistenza del medesimo, Nabucco oppone, che precisamente alla sua persecuzione doveva l'essere stato sollevato dall'oscurità e l'aureola che lo ricingeva di qualche fama; insieme insinuando che Mitrane adunque ne' suoi travagli non aveva poi tutto da perdere: subito anzi in principio del loro colloquio l'aveva morso di cercar gloria da una morte per di lui mano. Di modo che è difficile non partecipare alla finale impressione che ne ritrae lo stesso Nabucco, quando, rimasto solo, riflette:

> Nè ucider so, nè rispettar costui:
> m'obbedì troppo, ond'io l'estimi; e troppo
> a me s'oppone, ond'io lo sprezzi.

Mitrane s'era indotto a coronar Nabucco, lusingato specialmente dalla promessa che questi aveva fatta di riedificare il tempio di Belo, mostrando così qual potente stimolo fosse per lui l'interesse della propria casta. Inoltre a Mitrane il Niccolini attribuisce espressioni che perfettamente stridono con quelle nelle quali fa prorompere Arsace; come questa:

> È sacro il trono, e sovra i re s'aspetta
> ai giusti il pianto, e la vendetta ai numi.

Non può dunque correr dubbio, come sulle aspirazioni innovatrici del medesimo a proposito d'Ar-

sace, così qui sulla sua evidente intonazione ed intenzione anticlericale: se non che Mitrane rappresenta il pensiero teologico in una delle sue manifestazioni meno odiose, e per ciò stesso anche più nocevoli, in quanto cioè resta bensì esclusivo ed egoistico e complice all' oppressione, ma è conciliabile con una certa buona fede e s'adorna anche, per l'individuo che lo professa, d'un certo vigor di coerenza e sodezza. Così nel *Nabucco* veramente riscontriamo, come del resto era già stato notato da altri (1), i rudimenti del fuoco e spiriti dell'*Arnaldo*. Grande analogia anzi passa fra la ora citata scena di Nabucco con Mitrane (intendi, Napoleone con Pio VII) e quella famosa tra Arnaldo e papa Adriano IV.

Ma la figura più ragguardevole ed insieme più enigmatica ed oscura del dramma è quella di Nabucco. Che cosa rappresenta Nabucco, o Napoleone? Ha voluto in questo l'autore dipingere a foschi colori e colpire il tiranno? Certo è un despota, e rigidamente despota ed assolutamente. Arsace, la più genuina espressione del pensiero del Niccolini stesso, dice a Nabucco:

A' tuoi nemici
tempo, timore e senno, o tronca o cela
l'onnipotenza de' regali artigli;
tu la spiegavi intera: il mondo tacque,
e ammirando t'odiò (2).

(1) Vedi Achille Coen, *Discorso su G. B. Niccolini*, Firenze, 1868, e Maria Ostermann, *Il pensiero politico* ecc.
(2) Atto V, scena ultima.

Ad ogni tratto gli escono di bocca dichiarazioni ed intimazioni proprie d'un'autorità incondizionata e moventi da un volere che non conosce ostacoli. Egli, fuori della sua, non ammette alcun'altra volontà umana. Tutto si riduce alla forza di cui dispone. Perciò ad Amiti, che lo richiede di concedere infine pace a' suoi popoli e piegarsi ad ossequiosa deferenza per la religione, così risponde:

M'ubbidisca il mondo,
ed abbia pace: questi Dei segnati,
(non invidio i suoi voti) il volgo adori;
ma serva a me, nè sacerdote ardisca
al di sopra del trono alzar gli altari ([1]).

A Mitrane già aveva dimandato:

E tu credesti,
che Nabucco altri Numi abbia che il brando? ([2])

Ad Asfene poi che l'aveva invitato a riunire i satrapi e magi ed interpellato se ne temesse, aveva risposto:

Sprezzo, non temo; e per sentier calcato
non va Nabucco; ove decide il brando
ogni contesa, il ricercar che vale,
se più licenza in questo volgo alberga
che nei grandi viltà? Qui sol conosco
ribelli o schiavi ([3]).

([1]) Atto II, scena 4ª.
([2]) Atto II, scena 1ª.
([3]) Atto I, scena 4ª.

Ai quali satrapi e magi, dopo scopertosi ed alzato il padiglione del trono, così rivolgendosi esordisce:

> Schiavi insolenti! è qui Nabucco: al suolo
> prostratevi, tremate ([1]).

E più avanti tonerà ad Arsace:

> Libertà rammenti,
> e al re favelli? In me la patria è posta;
> parla di me ([2]).

Ciò nonostante non ambisce regnare pel gusto di regnare, nè suscita l'odiosità de' consueti tiranni: s'ingegna anzi con ragioni per lui buone di giustificare la sua usurpazione. Ad Asfene così svela il vero suo animo:

> Mirati i re dappresso
> io non avea; ma quando al mio cospetto
> tremar gli scôrsi, e udii parole abiette
> più della lor fortuna, e questo Scita,
> che or coi miei mali illustro, in don mi chiese
> la fuga... allora e pentimento e sdegno,
> rossor mi prese, e questo serto in brani
> io calpestato avrei, se chi non regna
> ubbidir non dovesse....
> Si scemi
> l'onta, allor dissi, dell'uman servaggio;
> e l'Asia e il mondo un freno sol corregga:
> io sulla terra, e Dio nel cielo ([3]).

([1]) Atto III, scena 2ª.
([2]) Atto III, scena 3ª.
([3]) Atto I, scena 4ª.

E su questo concetto insiste rispondendo ad Arsace, che a forza l'ha tratto dalla pugna estrema, dove egli voleva morire ad ogni costo, nell'intento, come s'è visto, d'ottenerne la libertà dell'Assiria:

> Morrò, ma non inganno: io nacqui al regno,
> e l'Assiro al servaggio.... Il core altrui
> (error sublime) dal tuo cor misuri;
> senti, non pensi. Io che i mortali e questa
> età conosco e sprezzo, io so che fui
> necessario tiranno, il sol cui possa
> servir la terra con minor vergogna.
> Credimi; e gloria e libertà non sono
> per questo gregge vile: in me l'eroe
> non il tiranno s'odia [1].

Più volte scusa la sua potenza riferendosi allo splendor di gloria onde, per le sue imprese, restano altresì avvolti i suoi sudditi. Ad esempio, agli adunati, rappresentanti l'Assiria, satrapi e magi così favella:

> Io delle vostre
> civili stragi, ne' trionfi miei
> celar tentai l'infamia, darvi in guerra
> gloria, che fosse a tante colpe uguale.
> V'odia il mondo, ma trema.

E poscia:

> La mia grandezza
> o del vostro ubbidir la gloria accresce,
> o la vergogna scema. Io nel servaggio
> compagni illustri i re vi diedi [2].

[1] Atto V, scena ultima.
[2] Atto III, scena 2.

In suo pugno il regno non è che uno strumento e mezzo a procacciarsi gloria: perciò trascina il suo popolo in guerre incessanti.

Se caro il regno

osserva ad Arsace

m'era più della gloria, io pace avrei,
e voi catene ([1]).

Più avanti alla madre Vasti, che l'ammonisce come perderà regno e vita, risponde:

Io solo il regno
per la gloria cercai ([2]).

Sospirando, unico ideale, la pura gloria, nulla gli rimane a temere nè dalle sconfitte nè dalla morte, essendo ormai la sua rinomanza così saldamente stabilita che le sventure non approderanno se non ad accrescerne il lustro. Non avrebbe anzi, dopo raggiunto il suo intento di sottomettere al suo ferro il mondo, difficoltà alcuna ad abbandonare il potere. Lo promette agli adunati satrapi e magi:

E pace e libertade avrete,
quando fra i regi io non avrò rivali,
nè voi nemici. Allor che l'Asia vinta
alle mie leggi ubbidirà: contento
io scenderò dal trono: allor venite
a dimandarmi i figli ([3]).

([1]) Atto III, scena 3ª.
([2]) Atto IV, scena 2ª.
([3]) Atto III, scena 2ª.

E con Arsace e soldati, chiedente il primo gridanti gli altri libertà, così recisamente si spiega:

> Nabucco
> scender dal trono vincitor saprebbe:
> vinto, perir vi dee.... (1).

È coerentemente a tali propositi che si gitta nell'Eufrate.

Anche il vero Napoleone, caduta Parigi preda degli stranieri, tentò, inghiottendo veleno, di levarsi la vita: se non che, non avendo poi questo prodotto il suo effetto, di nuovo la vagheggiò per compiere di lì a poco, lanciandosi dall'Elba, il miracolo de'Cento giorni (2). Ma come Arsace un Carnot, così il Nabucco del Niccolini è un Napoleone un po' idealizzato.

Questo despota è altresì ben lungi dal condividere la crudeltà vile e le paure meschine degli altri tiranni. Gli è titolo di vanto che il trono non gli sia costato se non una vittima (il più volte mentovato nipote del vecchio re spento):

> Io re, proscrissi
> solo un'illustre testa: ov'è quel regno
> che costi a chi lo fonda un sol delitto?
> Chi lo scusò con tanta gloria? O regi
> delle trascorse età, chi di Nabucco,
> chi fu tra voi più grande, e chi men reo? (3).

(1) Atto V, scena ultima.

(2) Vedi, ad esempio, il libro *Fontainebleau* nella *Storia del Consolato ed Impero* del THIERS.

(3) Atto III, scena 2ª.

Ode con piacere liberi accenti da' suoi sudditi: perciò stima Arsace:

> È sopportar concesso
> a chi nel mondo non conosce uguali
> l'audacia tua [1].
>
> Io mai non temo
> quelli che ammiro. Altin fra tanti schiavi
> un uom trovai [2].

E neppure l'ha il soglio, ciò che avviene di tutti gli altri tiranni, reso inaccessibile e chiuso a' più sacri affetti della natura. Ama, forse più di quel che essa meritasse, la moglie Amiti:

> Io dome avea
> l'armi dei re; con questo nodo io volli
> vincere ancora il solitario orgoglio
> del sangue loro: ma la tua beltade,
> l'indole tua tosto del cor mi trasse,
> che di mille trionfi ultima preda
> a me venisti....
>
> Felice
> io mi credei, privato: allor di mente,
> sì, di mente m'uscì, che quello Dio
> che noi congiunse, quel feroce egli era
> solo Nume dei re per cui tranquilli
> si versa il sangue e si comanda il pianto,
> l'empia ragion di stato [3].

---

[1] Atto III, scena 3ª.
[2] Atto III, scena 5ª.
[3] Atto II, scena 4ª.

Ad Amiti e alla madre, sconfitto pel tradimento d'Araspe, ha cura di spedire Asfene affinchè nella parte più munita della reggia si pongano in salvo. E Vasti pel figlio nutre tal tenerezza, e pe' suoi casi la travaglia tanta ambascia, che noi pure a simili affetti partecipiamo e stimiamo che poi non ne dovesse essere indegno.

Ma soprattutto ci commuove la sua trepida e soave preoccupazione per il piccioletto figlio. E la passione per la consorte e la sollecitudine pel figlio interessantissima e dolcemente e profondamente flebile rendono quella scena, alla quale appunto appartengono i versi che ho sopra recati, dove Amiti scongiura Nabucco ad aver rispetto a Mitrane ed accondiscendere a consigli di remissione e pace, scena cui stendendo aveva sicuramente presente al pensiero il famoso congedo nel sesto dell'*Iliade* d'Ettore da Andromaca. Nella quale Nabucco ha termini estremamente toccanti per la donna, e per essa sola dichiara apparirgli molesta la morte, ma non meno si mostra amorosamente inquieto pel figlio. Per questo, lui mancando, dovrà Amiti rimanere paurosamente ansiosa, poichè questo i re vorranno parimente spento. Nondimeno preferisce che muoia, anzichè, da tanto padre tralignando, de' re soggiacere al disprezzo e provocare la compassione [1]. Per mezzo d'Arsace gli rimetterà poi — già s'è visto — come retaggio il proprio ferro.

[1] Cfr. anche atto IV, scena 2ª.

Persino per quel povero fidissimo Asfene ha un brivido di rimpianto:

> Ah! col trafitto amico,
> io ben cadeva.... Asfene mio!... (1).

Chi dunque, dopo tutto questo, si rivela esser Nabucco?

Non sicuramente una pura esosa incarnazione della tirannide. Egli è invece la nativa umana forza individuale schietta e cosciente che si eleva sdegnosa per dominare contro l'ignominia de' vili potenti sulla bassezza de' vili imbelli. È l'individuale grandezza naturale e sincera che si sovrappone all'altra fittizia reggentesi sulla superstizione e la folle paura. Arsace, voce dell'autore, condanna e combatte simile usurpazione dell'individuo e vorrebbe cotal rude ingenua forza condurre a diventare strumento del bene collettivo; ma nulla è d'altra parte più acconcio a mostrare qual putridume di fastosa fiacchezza, doppiezza e perfidia, si celi sotto il camuffamento della regal pompa ed insolenza. Il fantasma di Nabucco serve a porre nell'estrema evidenza su qual fragile base e su qual cumulo d'immondezze ed infamie stieno eretti i troni. Così l'intera tragedia viene a risultare come il terribile erompere di chi stomacato gridasse: « Spazzateli via! ».

---

(1) Atto V, scena ultima.

Appunto a questo significato della figura di Nabucco corrispondono le invettive che l'autore gli attribuisce a carico de' re, e della religione ufficiale che n'era il principale sostegno. Delle quali mi trovo d'aver già recato più d'un saggio. Qualche nuovo esempio non sarà però inutile:

I regi antichi
alla nuova corona alzâr le ciglia,
e giurâr d'aborrirmi; ed io giurai
vinti avvilirli: alcun fra lor non era
degno dell'odio mio....
L'armi, l'oro, la fama, ai re calcati
tolsi, e lasciai (maggior vendetta) il trono.
A me soggetti, in odio ai suoi, rivolti
sempre gli occhi a Babelle, i vili illustri
e consigli, e rampogne, e patti, e lodi
udian sommessi; e con vicenda eterna
di speranze e timori, o mesti o lieti,
o ingannati, o atterriti, o infami, o vinti,
tutti ubbidîro (1).

A poche glorie, e a molte colpe avite,
che il tempo consacrò, debbon lo scettro
i miei nemici, e le ritorte antiche
l'Asia converse in dritto (2).

Non vuol, come gli altri re, la sua autorità appuntellare sulle favole della religione:

È l'ara
sostegno al trono di volgar tiranno: (3)

(1) Atto I, scena 4a.
(2) Atto V, scena ultima.
(3) Atto II, scena 2a.

e ben sa, e n'ha orrore e le divulga, quante un trono costi transazioni colla propria diritta coscienza:

> Ogni privato affetto
> lasciar tentai nel dì che il soglio ascesi;
> ma ben m'avveggo, io non calcai natura
> quanto convien a un re (1).
>
> Se un dì tremassi ai venerati inganni,
> tosto, o Mitrane, io deporrei l'impero:
> al par di larva, e la giustizia, e Dio
> fugge dagli occhi di chi preme il soglio,
> e l'uom soltanto, e i suoi delitti ei vede (2).

Consiglia (e ciò specialmente doveva valere pei contemporanei dell'autore) a diffidare delle loro promesse:

> I re, che il caso
> facea possenti, e la viltà sicuri,
> (misera frode!) or di mentito ulivo
> copron la punta dell'infido acciaro;
> ed ai complici miei pace e perdono,
> a me guerra s'intima (3).
>
> Ed or fra i plausi d'ogni schiavo armato,
> che libero si crede, i re ch'io vinsi,
> ed uccider sdegnai, fatti insolenti
> quanto fur vili un dì, gridano al volgo,
> gridano a voi: Nabucco usurpa il soglio;
> che non è vostro, gridano: gli stessi
> tiranni son che provocàrvi in guerra,

(1) Atto IV, scena 2a.
(2) Atto II, scena 1a.
(3) Atto I, scena 4a.

quando abbatteste il trono, e sol mutâro
coll'armi i nomi. E libertà s'invoca,
perch'io son re: ma ognun di lor l'aborre.
più di Nabucco. Ad animar le schiere
il nome lor s'udrà? ludibrio suona,
onte ricorda. Chi fra lor combatte?
chi comanda? chi pensa? Oh! l'Asia intera
servirà, s'io son vinto, a duci imbelli.
a satrapi venali! Ov'è sul trono
chi del trono sia degno? Ov'è corona
ch'io calcata non abbia? (¹)

Nell'ultima scena, chiedendo Arsace:

Ah! se perisci,
chi sta fra l'uomo e i suoi tiranni?

Nabucco risponde:

Arsace.
l'esempio mio.

E queste son l'estreme parole che pronunzia avanti di slanciarsi nell'Eufrate:

Il cadavere mio ritengan l'onde,
ed ogni re sempre m'aspetti e tremi.

Spero che l'oblivione in cui il componimento è caduto e il nerbo ed estro de' versi e sentenze, espressione d'uno sdegno reale ed acerbo del poeta. scuseranno simile abbondanza di citazioni.

Un curioso documento, attissimo ad illustrare la figura del Napoleone-Nabucco, è il *Napoleone*

(¹) Atto III, scena 3ª.

a Sant'Elena dello stesso Niccolini: un'epistola in terzine, che il poeta suppone inviata dal gran prigioniero a Maria Luisa al tempo della rivoluzione spagnuola (1). Deve essere stata scritta circa due anni dopo uscito il *Nabucco.* Ed invero l'eroe vi accenna alla prossima sua morte (2), nè più tardi sarebbero state comprese le per essa spesseggianti politiche allusioni ed invettive contro governi di quel tempo. È facile nel Napoleone dell'epistola ravvisare i lineamenti del Napoleone-Nabucco della tragedia. Consideri il lettore soprattutto i versi seguenti, che qua e là ne ho spigolati:

> Non piango io qui, perdita lieve, il soglio;
> ma l'opra che tentai: meco perite,
> fati di mille età, su questo scoglio! (3)

(O libertà)

> Guerra io ti mossi un dì, ma nobil guerra,
> e i fasci tuoi troncò brando temuto,
> che i re percosse e soggiogò la terra.
> Certo il tuo nume in ogni sen fu muto,
> chè di più rei tiranni un'ostia io sono,
> e me punir dovea l'acciar di Bruto (4).

---

(1) Contiene a questa allusioni: vedi vv. 72, 79 e segg. (*Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, pp. 31 e segg.).

(2) Versi 244 e segg.

(3) Versi 10 e segg.

(4) Versi 73 e segg.

....Fui vinto dal rigor del polo,
non dall'armi dei re: tanto m'alzava,
o mortali, su voi, che ognor fui solo!
Potea seguirmi la superbia ignava
dei re, scossi dal sonno, eterna plebe,
cui molta notte l'intelletto aggrava? (1)

Dirmi tiranno osò chi giace avvinto
da sì turpi catene! e fra regali
tenebre maledice al sole estinto!
Soffrite il giogo, o nell'infamia uguali,
del freno ch'io reggea genti sdegnose,
chè mai non s'erra in disprezzar mortali! (2)

Or vedi: impune i rei mortali adima
ogni codardo re; ma sempre il mondo
cade sovra colui che lo sublima...
Merita i ceppi, che ragion compiange,
il cor dell'uomo, ed è ragion sì frale
che gl'insanguina ognor, mai non li frange (3).

Ma Giove almeno l'immortal scintilla
tòrre all'uom non osava; ogni tiranno
or s'affatica onde ritorni argilla! (4)

Che val che mi ritenga in questo scoglio
l'ira dei vili dal mio piè calcati?
Qui son più grande d'ogni re sul soglio (5).

(1) Versi 16 e segg.
(2) Versi 25 e segg.
(3) Versi 298-300 e 304-6.
(4) Versi 52 e segg.
(5) Versi 178 e segg.

Già aveva fin dal principio appellato sè stesso:

> Pensier de' regi
> e sogno eterno della lor paura [1].

Contro il papa in particolare poi così prorompe:

> Dai sette colli di tue vili squadre
> benedici i delitti, o di ragione
> tiranno imbelle, e d'ogni fola il padre! [2]

Questo componimento non fu pubblicato poscia che del '63, due anni dopo la morte dell'autore.

Ma il significato preciso ed indole battagliera e virtù tonante dell'intera tragedia si svelano chiarissime se si tien conto del momento preciso in cui la stessa fu composta. Il primo accenno al *Nabucco,* nell'epistolario del poeta raccolto dal Vannucci, lo troviamo in una sua lettera ad un Melchiorre Missirini, la quale non porta data, ma che il Vannucci asserisce scritta *poco dopo* d'un'altra, alla stessa persona, del 4 maggio 1816. Il Niccolini adunque così si esprime: « M'occupo di Giovanni

(1) Versi 5-6.

(2) Versi 94 e segg. — Si possono pel resto notare parecchi punti di contatto fra questa eroide e la canzone di Francesco Benedetti: *Il 9 marzo 1820.* Vedi poi su questa il mio opuscolo, *L'opera lirica di Francesco Benedetti,* Cortona, 1905.

da Procida; ma mi converrà condannarlo alle tenebre e al silenzio come il *Nabucco*. Pure mi consola lo sfogarmi scrivendo, e confermare l'animo in tanta viltà d'uomini e di tempi » (1). E l'anno dopo, il 31 maggio, scriveva all'Ugoni: « Ma dovrà questa mia tragedia (il *Procida*) rimanersi inedita come il *Nabucco*, di cui vi recitai qualche scena. Poteva forse questo lavoro procurarmi un poco di reputazione; ma se mi arrischiassi a darlo alla luce, toccherebbe a me pure di errare sulle rive d'un altro fiume, e mangiare erba se pur la trovassi.... » (2). Ma un'indicazione più determinata e decisiva ci fornisce una curiosa postilla, che ha trovata e pubblicata il Gargiolli, apposta di pugno del Niccolini ad un luogo della *Storia del Consolato e dell'Impero* di Adolfo Thiers dov'era giudicata l'opera complessiva e figura di Napoleone. La postilla così suona: « Queste cose ho dette io nel *Nabucco* scritto nell'anno 1815, e meglio e più brevemente e con quella dignità che manca a quest'uomo che non è grande nè buono, ma nemmeno basso e malvagio » (3). Fu adunque steso proprio fra il tumulto dei Cento giorni? Quella inaspettata riapparizione del creduto atterrato portentoso eroe aveva in Italia avuto un riverbero vivissimo; ed il Benedetti allora appunto

(1) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 21.

(2) Ivi, lett. 23.

(3) *Poesie inedite* di G. B. Niccolini, racc. e pubbl. da C. Gargiolli, Firenze, 1884, pp. LXIII-IV.

lanciava quella fervida e muscolosa e densa saffica, che comincia:

D' Elba lasciando l'infamato nido.

Ma la tragedia del Niccolini deve appartenere alla seconda metà del '15, quando ogni probabilità d' un' ulteriore napoleonica rivincita e riscossa era per sempre dileguata. I re tuttora smarriti e trepidi si stringevano nella Sacra Alleanza, e l'epitaffio insieme e fulmine del Niccolini non poteva giungere meglio a tempo. Forse un riflesso della convulsione de' Cento giorni è da notare nella scena finale con Arsace. I versi ad ogni modo di questa, nei quali si allude allo scoglio oceanico dove veramente l'eroe fu relegato e costretto, potrebbero benissimo essere stati aggiunti anche dopo.

Ed invero non fu poi pubblicato, come s'è ripetuto, che a Londra del '19, cioè quattro anni dopo. Ma la Censura aveva rallentato di rigore? Come s'indusse finalmente al rischioso passo? Veramente vi s'indusse fin dal '18, poichè appunto verso la fine di quell'anno abbiamo visto Gino Capponi a Parigi coll'incarico di condur questa stampa a compimento. Da tre anni la doppia restaurata vecchia tirannide regia e sacerdotale, più che mai feroce, teneva tutta Europa chiusa tra le sue spire e soffocata. Del '18 aveva luogo il Congresso d'Aquisgrana, e ai re congregati Francesco Benedetti — ecco novellamente i due poeti, simili ai due antichi Aiaci, col ferro in pugno alle difese od all'at-

tacco l'uno stretto al fianco dell'altro — indirizzava allora la sua violentissima *Orazione alla Sacra Lega intorno alle cose d'Italia,* che poi, precisamente come il *Nabucco*, uscì anch'essa del '19 a Londra. Sembra dunque che lo stesso Congresso al colmo spingesse pur l'ire del Niccolini, e lo facesse definitivamente risolvere a gittare a qualunque costo fra' tiranni la sua feroce satira. Stomacato, volle loro sollevare e scaraventare in faccia lo spettro non unicamente del Napoleone attrito a Sant' Elena, che pure ne turbava i sonni, ma di quello, in epoca non certo ancor molto discosta, fulminante e dettante leggi da Parigi.

Del resto il Niccolini, di Napoleone, ammiratore si mantenne poi sempre ([1]). Si può raccogliere anche dalla recata postilla. Ma notevole, per l'accenno a quella stupenda individual forza che s'è compiaciuto di ritrar torreggiante nella tragedia, è questo passo del suo *Elogio del Marchese Gio. Battista Andrea Bourbon del Monte*: « Fu questa la prima volta (parla dell'andata del Del Monte a Parigi da Nopoleone in nome del Comune di Firenze) che il Del Monte dalla privata oscurità fu tratto a gran luce, e potè d'appresso veder quel possente di cui ogni savio lascia il giudizio alla posterità (ecco una nuova reminiscenza manzoniana), ma nel quale dell'uomo ogni individuale grandezza

[1]) Puoi veder su ciò qualche cosa anche nel VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol. I, pp. 22 e segg.

venne ad avvallarsi. Ond'è che, perita la querce regina delle selve, sembra a coloro che sono provetti e sdegnosi divenuto il mondo una rincrescevole uniforme pianura per molto fango sozzamente faticosa, dove mobili canne da brevi aure agitate mandan sibilo che ai paurosi sembra tempesta » (1). E decrepito ricorderà con voce oscillante:

> Il nomar Bonaparte era delitto:
> e tutti empì di tema e maraviglia
> quand' io lo posi nell' audace scritto,
> ed a tanto splendore alzai le ciglia.
> . . . .
> Un uom giammai con più superbo voto
> non vide il mondo.... (2).

Ma quando uscì il *Nabucco,* Napoleone era ancor vivo. Se avesse potuto pervenirgliene alle mani una copia? Il ritardo de' sei primi esemplari provenienti da Londra, affidati a Parigi da Gino Capponi ad una guardia del Papa, fece al poeta balenare anche questa idea: « Ove gli abbia ricevuti l'Oceano, pregherei Nettuno a mandarne uno.... ella sa dove » scriveva il 18 marzo del 1820 a Giovanni degli Alessandri (3).

(1) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. VII, p. 545.

(2) *Poesie inedite* di G. B. Niccolini, racc. e pubbl. da C. Gargiolli, p. 353.

(3) Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 38. Cfr. lett. 32.

Ma comunque sia, certo la forma del componimento è quale s' addice ad un' opera, piuttosto che frutto di lunga ruminazione e lavorazione, improvviso parto d' inspirazione subitanea, e prodotta di getto. Un fuoco ed estro maraviglioso l'anima da capo a fondo e travolge il lettore precipitosamente. Per poco non si direbbe un'invettiva dialogizzata. Non poteva il Niccolini trovar maniera più opportuna a vomitare, ricorrendo alle bocche d'un Napoleone-Nabucco e d'un Carnot-Arsace e qua e là anche d' un Coulaincourt-Asfene, quanto gl'imperversava in petto. È la tragedia dove meglio ha potuto sfogar l'impeto tribunizio, ch'era del suo ingegno la principal prerogativa, qui, su materia viva ed immediata, quando l'età, come avvenne poi per l'*Arnaldo,* per nulla ancora di questo aveva affievolite le forze. Del dantesco ha la concezione e tempra dantesca ed ariostesca insieme hanno i versi, rapidi, chiari, possenti e sonori, spezzati od interrotti e legati da periodi succosi e brevi. Un indizio di spontaneità e d'improvvisazione si può forse trovare anche nel procedere essa, a preferenza dell'altre, austeramente nuda e schifa d'ogni ornamento non collegato strettamente al tema.

Il De Sanctis, come in generale duro, e in fondo non intieramente a torto, si mostra verso il Niccolini, così di questa tragedia ha giudicato forse troppo severamente. Dopo notato come « i tedeschi la direbbero *tragedia in maschera* », più sotto soggiunge:

« Non vi fu mai concetto più infelice » [1]. E che essa sia cosa disgraziata qualora si volesse considerare sotto l'aspetto drammatico puro e come favola rappresentabile, bisogna convenirne. Ma forse, anzi certamente, ciò al Niccolini non cadde affatto nell'animo. Egli volle fare un libello politico, una sanguinosa satira in forma dialogica. E qual governo avrebbe mai di simil lavoro permessa la rappresentazione? Ora, sotto questo aspetto è innegabile che è riuscita opera vigorosa [2]; nè inopportuna apparirà in alcun modo l'idea e neppure il genere del travestimento, soprattutto se si tenga conto delle condizioni di cultura de' tempi, e come l'atmosfera fosse allora più che mai pregna di mistici e biblici spiriti.

Nello stesso luogo il De Sanctis accosta Arsace al Marchese di Posa. Lo è; e se meno poeticamente sognatore, forse più praticamente acre. E prima aveva osservato come il *Nabucco* « ricordi, fino ad un certo punto, l'*Aiace* del Foscolo, e mostri la impressione che su lui, giovane, Foscolo aveva prodotta ».

(1) Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate da Benedetto Croce, Napoli, 1897, p. 548.

(2) Qui al ritegno del De-Sanctis, quasi quasi preferisco l'inno d'Angelo Brofferio: « ....All'apparire di quest'opera l'Italia levò un grido di ammirazione: sarebbe stato inopportuno e sarebbe pur anche inutile domandare se sia Nabucco una buona tragedia: è un gran lavoro, e basta ». Citato dal Vannucci, *Ricordi* ecc., vol. I., pp. 289-90.

Abbiamo già accennato alla possibile analogia delle due tragedie pel carattere, dell'una ad ogni modo parzialmente, simbolico. Ma è anche indubitato che il Niccolini stendendo il suo lavoro pensò di fatto all'*Aiace*, e forse lo rilesse. Ed invero Nabucco ricorda vivamente Agamennone nel suo franco feroce orgoglio dispotico e nella pretesa di veder docilmente sottomessi, questi tutti i Greci, il primo tutta l'Asia. Arsace assomiglia Aiace, e per la ribellione de' liberi spiriti e per la leale impavidezza. Amiti col figlio fa pensare a Tecmessa col suo Eurisace. Mitrane riproduce Calcante, e pei consigli di pace e per la franchezza ed opposizione all'onnipossente — si confrontino soprattutto le rispettive scene fra Mitrane e Nabucco, Agamennone e Calcante [1] —, pei presagi di sventura e l'intimità colle donne — il Foscolo ha una commovente scena fra Tecmessa e Calcante [2] —. Si potrebbero anche spigolare analogie d'espressioni. Forse fu l'identità dell'adombrato vero protagonista che richiamò alla mente del Niccolini quell'opera del suo vecchio amico, e forse poi pensò di giovarsene per meglio soffondere di grecismo la sua biblica gagliarda rudezza. Ad ogni modo il lavoro del Niccolini, se gli cede per elaborata finezza, resta a quello del Foscolo per originale impeto superiore.

(1) Parimente atto II, scena 1ª.
(2) Atto V, scena 1ª.

Il Niccolini avrà forse pensato anche ai *Persiani* d'Eschilo, dove non solo, come s'è altrove fatto rilevare, era pur messo in iscena un avvenimento contemporaneo, ma inolte lo sconfitto Serse ricordava in qualche modo Napoleone abbattuto a Lipsia ed Atossa avrà verisimilmente fornito il tipo di Vasti. Così Asfene nell'atto primo riproduce il nunzio eschileo.

Ho più volte accennato come il mascheramento orientale della materia presti al poeta occasione d'intessere al suo componimento tratti splendenti per biblica sublimità immaginosa. Eccone un saggio (è Mitrane che favella a Nabucco):

Nè la voce ascolti
d'un Dio che grida: A che superbo esulti,
o mio flagello?...
Arde lo sdegno delle fiamme eterne
a divorarti: già di te non resta
che nome e polve, ed io vi mando i venti.
O destrieri di Dio!... dove rivolge
le tempestose rote il carro eterno,
nube lo copre e vi risplende un foco
come Oceàn, per vaste onde sonante!
O terra, o terra, tenebroso orrore
già ti ricopre, e la tua luce è morta!

Il principe Pietro Napoleone Bonaparte, preludiando ad una traduzione che di questa tragedia egli stesso ha eseguita in francese, osserva con maraviglia la corrispondenza fra espressioni dal nostro attribuite a Nabucco ed altre che ad un Na-

bucodónosor son poste in bocca in un'iscrizione cuneiforme più tardi trovata a Khorsabad ([1]). Ciò del poeta italiano dimostrerebbe una volta di più in questo lavoro rispetto agli spiriti orientali la forte virtù assimilativa.

*
* *

Già nelle note all'Arnaldo, il Niccolini, recata un'opinione del Leo secondo la quale « i Barbari, quando vennero in Italia, *sarebbero* agli abitanti di essa *sembrati* tanti angioli liberatori » soggiungeva: « Oh fossero potuti rimaner sempre nel loro Paradiso, e a *Mario sorgesse fra noi una statua* più grande di quella che recentemente venne ad Arminio alzata in Lamagna! » ([2]). Per questo vagheggiato monumento dettò perfino l'iscrizione, che è questa:

BARBARI INDIETRO!
A MARIO
IL QUALE VINCITORE DEI CIMBRI
EBBE A NUOVO TRIONFO UN POPOLO ESTINTO
L'ITALIA
LIBERATA FINALMENTE DAI BARBARI
ALZÒ QUESTO MONUMENTO
SPERANDO CHE POSSA LA NUOVA SUA GLORIA
TUTTE LE MEMORIE ABOLIRE
DI COSÌ LUNGO SERVAGGIO.

([1]) Vedi il luogo nelle *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. I. p. XXIX, nota 15.

([2]) Ivi. p. 350.

Del 1850 è un suo sonetto nel quale i Tedeschi, tiranneggianti l'Italia, paragona agli antichi Cimbri. Scrive:

Misera Italia, hai nuovi Cimbri, e sede
  hanno in te posta, e sei da loro oppressa;
  e colla fronte vai mesta e dimessa;
  e dolore a dolor sempre succede.
Il Tedesco t'oltraggia e ti possiede.... (¹).

L'anno stesso quindi ne dettava un altro ad esaltazione di Caio Mario, vincitor de' Cimbri, non senza lasciar tralucere la speranza o la brama che ne sorgesse un novello a disperdere i Cimbri novelli. Ecco questo per intero:

Se dai Cimbri non fu l'Europa doma,
  questo a un grande si dee che la soccorse;
  che vinse i feri, e poi s'ornò la chioma,
  e gran materia ai suoi trionfi porse.
In tant'opra uomo pari a lui non sorse,
  nè mai dal tempo il nome suo si doma;
  ma vivrà sempre, poichè il mondo scôrse
  quell'alto merto che da lui si noma.
Or fugar questi crudi a lui sarebbe
  più grave impresa; chè più schiavi sono,
  e colla lor viltà l'astuzia crebbe.
Con plumbeo scettro nell'Italia han trono:
  nè all'Europa, da noi già salva, increbbe
  che dei barbari noi siam fatti un dono (²).

(¹) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, p. 115.
(²) Ivi, p. 116.

L' espressione non gli riesce sempre sicura, diritta e perfetta: una certa sconnessione non manca ne' concetti: ma nell' insieme per una certa consueta gravità e forza il sonetto può passare. Ciò che a noi importa notare, è come il Mario della storia sia nella sua mente già salito all'altezza e ricintosi del bagliore d'un eroe ideale. La sua fantasia ha già lavorato così da trasformarlo in personaggio poetico. Nello stesso ammira ed idoleggia lo sterminatore-tipo degli stranieri oppressori del bel suolo della patria. In un terzo sonetto del '52, 29 maggio, da capo insiste sul concetto dei Tedeschi-Cimbri e più aperta esprime la fede in una liberazione ed in un eroe liberatore:

> Più crudeli dei Cimbri e più ladroni
> barbari abbiamo; e non son vinti ancora;
> ma sul capo all' Italia alzano i troni;
> nè sorge mai la disïata aurora!...
> Verrà pei furti e all' empie stragi un fine!...
> Nei nostri petti la virtù non langue;
> e con opre sublimi e peregrine
> qui regnerà chi tronchi il capo all' angue [1].

Il 6 luglio poi del '55 contro i barbari del Nord espressamente un novello Mario invoca:

> Che un altro Mario sorga, e che ti spenga
> o del Settentrïon gente sì cruda:
> nè mai tu palma sull' Europa ottenga:
> torna al paese onde partisti ignuda!

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, p. 135.

Non abbia Italia il titolo di druda....
Ahi! queste belve nella lor prigione
restino chiuse; o vadan sì disperse,
che non tornin dell'arme al paragone.... [1].

Circa due anni dopo infine, il 20 giugno del '57, scriveva ad Andrea Maffei: « Delle tragedie che vi hanno detto ch'io ho fatte, non v'ha che una sola la quale possa esser facilmente compita » [2]. Del '58 usciva la breve tragedia *Mario e i Cimbri.*

Altri autori tragici, l'Arnault, ad esempio, e Gilles de Caux, già s'erano occupati della storia di Caio Mario. E figura foscamente e superbamente tragica è senza dubbio il vincitor di Giugurta, il rude propugnatore de' diritti della plebe romana, l'ambizioso e sanguinario rivale di Silla. I casi specialmente della sua agitata e feroce vecchiaia potrebbero fornire il soggetto al più stupendo e svariato dramma shakespeariano. Ora, d'una vita così ricca d'avventure alla scena adattissime, il Niccolini non ha scelto che un momento, forse il più luminoso e quello nel quale di Mario, ormai pervenuto all'apogeo della gloria e grandezza, s'inizia la discesa infine poi così disastrosa; ma certo il meno acutamente tragico.

Plutarco aveva, nella vita di Caio Mario, con vivacità grande, secondo il suo solito, e ricchezza

---

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, p. 411.

[2] Vannucci, *Ricordi* ecc., lett. 359.

di particolari descritta la strepitosa vittoria dello stesso sui Cimbri invasori dell' Italia. Il fatto si può ridurre a questi termini. A Mario, nella Gallia già debellatore de' Teutoni e però la quinta volta creato console e da' soldati festeggiatissimo, giunge notizia che dall' Alpi, nel piano dell' Adige, presso a Verona, sono calati i Cimbri, fratelli de' Teutoni, nonostante la resistenza di Catulo. Ritorna incontanente a Roma, dove rifiuta di trionfare e donde subito riparte per la Gallia Cisalpina. Ivi, fatti venire dalla Transalpina i suoi soldati, passa il Po e con Catulo si sforza di contenere i nemici di là dal fiume. Questi mandano ambasciatori a chiedere a Mario terre e città per loro e pei fratelli che dicevano dover sopraggiungere, cioè pei Teutoni. Ma li rimanda Mario motteggiandoli e fatti lor prima vedere in catene i re dei disfatti Teutoni. Boiorige, re de' Cimbri, s'accosta con alcuni de' suoi al campo de' Romani e sfidandolo invita Mario a fissare il giorno e luogo del combattimento. Al che Mario acconsentendo ed azzuffatisi sulla pianura presso Vercelli, i Cimbri son messi in rotta, aiutando i Romani anche il sole che batteva ai nemici in faccia, e la polvere, che ne celava la moltitudine scemando così ne' secondi il terrore; per il che i barbari, sospinti dall'orror del sovrastante servaggio, parte si uccidono da sè medesimi parte sono sgozzati dalle loro donne. Queste anzi strangolano ed in altre diverse guise spengono perfino i proprî bambini, finendo poscia col levar la vita anche a sè stesse. I Cimbri presi

furono tuttavia oltre a sessantamila, e si diceva che il numero de' morti di questa cifra superasse anche il doppio. Mario ritorna a Roma, trionfa e o brigando od a prezzo ottiene anche il sesto consolato. Ravviva ed àumenta così sempre più l'odio de' patrizî, ciò che fu principio della sua rovina, poichè contro gli susciteranno Silla. Tale è in succinto la narrazione di Plutarco, che il poeta componendo aveva presente.

Assai poche mutazioni aggiunge il Niccolini ad abbellir la nuda storia. In primo luogo, Mario non è per la quinta volta eletto console mentre ancora si trovava in Gallia, ma egli stesso a Roma lo dimanda per muover contro ai Cimbri: per il che gli ambasciatori dei medesimi non riceve nel suo accampamento ma in Roma. Cotal sua rielezione combattono e de' Cimbri alle richieste favorevoli sono i patrizî, de' plebei e d'eroi plebei nimicissimi e dagli aspri trattamenti di Mario in particolare offesi. Così l'autore ha potuto raccozzare un primo atto, la cui scena è in Roma e dove con brevi tratti l'indole di Mario e la qualità della situazione chiaramente e robustamente scolpite sono e spiegate. Ha poi dall'ambasceria sfrondato il particolare storico de' mostrati re Teutoni in ceppi. A semplificar l'azione? O perchè, fuor dell'accampamento, meno opportuno? Coll'atto secondo siamo trasportati nei dintorni di Vercelli, dove attendono il campo de' Cimbri e quello de' Romani. I primi accolgono da' loro inviati con ira la notizia del rifiuto

di Mario di loro conceder terre in Italia. Vien mutata in una seconda ambasceria la sfida del re Boiorige, che allo stesso oggetto si reca da Mario in persona e raccolto un nuovo rifiuto si riallontana bollente di sdegno e minaccioso. Il poeta introduce un figlio di Boiorige, per aver occasione, col rappresentarli a colloquio, di dare al carattere del secondo sviluppo sempre maggiore. Notevoli son tre cori, dove i Cimbri rivelano la potenza d'attrattiva che su di loro esercita il nostro clima ed insieme il disprezzo e feroce odio che li anima e scalda contro gl'Italiani. Nel terzo atto vien descritta, co' particolari di Plutarco, la battaglia. Romani e Cimbri però scendono al cimento lontano dagli occhi degli spettatori; e le vicende ed esito dell'attacco son narrate da un tribuno ad un coro di romani soldati. Interessanti un discorso a' soldati di Mario e di romani soldati due cori, pieni e vibranti così l'uno come gli altri di caldo patriottismo e di sdegno contro gli stranieri invasori. Ha poi voluto render possibile e rianimare la rappresentazione del furore delle donne cimbre, che si uccidono cogli scannati da loro stesse figli e congiunti, mediante la finzione d'una Cimbra che ribellandosi alla brutalità delle compagne procura di salvare il proprio figlioletto e viene ospitata da un Romano in un suo tugurio: ma sopraggiungendo il suo consorte, questi, nell'orrore del romano servaggio, sgozza incontanente il figlio, la donna e sè per ultimo. Da simil miserevole invenzione, anche peggio tratteg-

giata e svolta, ha raccozzato un brevissimo atto quarto. Ha infine conchiuso il lavoro, insieme, e colla rimunerazione di Mario, che non per effetto di raggiri ma dalla popolare ammirazione e gratitudine ottiene come premio il sesto consolato; e colla susseguente invidia ed ira e col malcontento de' patrizî che gli contrapporranno Silla.

Un piano così straordinariamente semplice e un'azione così sterilmente magra non possono non colpire. Nè ciò, si noti, può attribuirsi a pura estenuazione e disseccamento di vena, poichè, come s'è visto, ha trasandato pur qualche particolare notevole che la storia stessa gli offriva; e poteva inoltre attorno al netto fatto facilmente ed in varie fogge rievocare e raccogliere gran parte de' già trascorsi casi, e spazialmente allargar la stessa cornice. Neppure è da credere, escludendo qualche altra mira, che avrebbe permessa la pubblicazione del lavoro.

Questa ultima ragione altresì prova che neanche deve la presente tragedia, come stimarono alcuni [1], considerarsi quale un abbozzo. E veramente curioso sarebbe un abbozzo in versi, e versi ben temprati e diligentemente torniti. Abbiam visto come gli abbozzi il Niccolini stendesse in prosa. In questo caso poi la tragedia riguardava, verso la metà del '57, come finita lo stesso autore; nè può cadere alcun dubbio che non alludesse nel citato luogo al Mario,

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. I, p. XVII.

poichè altrettanto non avrebbe certo potuto dire del *Carlo d'Angiò*. Abbozzo infine s'appella ciò che è destinato a ricevere uno sviluppo. Ora, rispetto al Mario, si tratta d'assenza d'invenzione: ciò che del resto vi si contiene v'è pienamente sviluppato. Non vi ha dunque alcun dubbio che siam davanti un componimento nel suo genere finito e compiuto.

Ed allora?

La soluzione dell'enigma si trova nei luoghi che sopra ho riportati dal suo *Canzoniere Nazionale*. Il poeta non ha voluto con questo lavoro richiamare l'attenzione del lettore sopra un dilettoso viluppo drammatico e neppure drammaticamente tratteggiare un nudo importante momento storico. Egli anzi s'è proposto soltanto d'adombrare negli antichi rapporti fra Romani e Cimbri quegli allora correnti fra Italiani e Tedeschi, e additare nell'impresa di Mario l'esempio di ciò che avrebbe dovuto pur ne' nuovi tempi ripetersi. È, come il *Nabucco*, una tragedia simbolica. Se non che mentre la prima era frutto d'ira e disperazione, questa lo è insieme d'ira e fede. I due lavori, composti a circa quarant'anni di distanza, ben ritraggono la differenza delle due situazioni politiche. Allora, nella generale prostrazione degli animi, non restava luogo che a maledire: ora, è il solo patriziato italiano che ancora amoreggia collo straniero, ma il popolo s'è davvero svegliato e il poeta può sognare un eroe popolare come Mario radioso e terribile.

Il popolo romano è dunque il popolo italiano.

I patrizî romani avrebbero voluto accomodarsi coi Cimbri e conceder loro in Italia terre e soggiorno. L'aristocrazia italiana de' tempi del poeta, nel suo orgoglio ed ignavia, appunto come la romana, volontieri s'acconciava al Tedesco e sfacciatamente se gli prostituiva ([1]). Si ricordino alcuni violenti brani delle *Fantasie* del Berchet. Il *Canzoniere Nazionale* poi del Niccolini ribocca d'invettive contro la corruzione, la viltà e lo sfarzo delle alte classi sociali nell'Italia di que' tempi. Ne voglio spigolar qualche luogo:

(L'Italia)

Or nel servaggio suo vie più s'intrica;
e sol d'ozî s'allegra e di vivande;
e inebrïata delle sue bevande
dalle piume le membra alza a fatica.
Nei conviti, nei giochi i dì consuma;
e fra tante lascivie è sì ravvolta,
ch'ella siede allo specchio e si profuma:
e d'ogni libertà perduta o tolta
cura non ha.... ([2]).

Nè sian le dignità forza ed intrico
di chi patrizio o nobile s'appella.... ([3]).

Non ami la viltà d'ozio fastoso,
abbia gloria miglior dai suoi costumi!... ([4]).

([1]) Vedi nel *Mario* specialmente atto I, scene 2ª e 4ª.
([2]) Sonetto del 21 agosto 1853.
([3]) 3 luglio.
([4]) 14 luglio.

E più oppressa la rende e più mendica
il superbo patrizio e il volgo insano:
E sugli averi altrui stende la mano:
ama il servaggio che non è fatica....
L'offesa plebe alzarsi ai primi onori
vuole; e crudel la renderà la fame,
se si contrasta il premio ai suoi sudori [1].

L'idea di simboleggiare lo sperato liberatore d'Italia in Mario, gli è stata evidentemente suggerita dalla nota strofa del Petrarca nella sua *Canzone all'Italia*, strofa appunto riportata dopo il frontespizio nell'edizione del '58. E il *Mario* del Niccolini ha la grandezza di quello storico senza conservarne le macchie, è un Mario idealizzato, quale solo conveniva sorgesse a propugnatore de' diritti della conculcata patria.

Nel *Procida* aveva sognato un re, qui sogna di nuovo un eroe popolare. Fu profeta in ambo i casi. Il re potè raffigurare, come s'è visto, in Vittorio Emanuele II; Mario potè contemporaneamente apparirgli in Garibaldi. Negli ultimi sonetti del *Canzoniere Nazionale* scoppia la gioia de' vaticinii ch'hanno ottenuto il compimento; benchè, a dire il vero, l'oggetto della spedizione del Garibaldi glielo facesse battezzare un Procida. Procida e Mario del resto s'identificavano nel cuore e nella fede del

[1] 26 luglio 1854. Cfr. anche *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, pp. 281, 308 ecc.

Niccolini. Già fin dal '57 a Vittorio Emanuele II s'era rivolto così cantando:

Tratta hai la patria da servaggio e duolo,
e non v'ha premio al beneficio uguale;
vendichi Italia e il Padre, e fosti solo,
e nella gloria tu non hai rivale.... (1).

Tonerà del '60:

All'armi Italia! presso l'Etna è sorto
nuovo Procida armato, e ti assecura.... (2).

E veramente non è conforme alla verisimiglianza storica far parlare i Cimbri come li fa parlare il Niccolini nel coro che chiude l'atto secondo:

Un barbaro ad un altro
ognora in te succeda,
del più possente e scaltro
sepolcro antico e preda....
Più misera che bella,
sempre appartieni a noi....
I popoli disarmo
con ogni patto infido:
o ai loro danni io gli armo,
gl'insanguino e divido....
Sempre mi alletta e piace
d'Italia la sventura:
il farle guerra è pace;
l'odiarla è in me natura.

---

(1) 11 novembre.
(2) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, p. 446.

Tali versi erano invece appropriatissimi in bocca ai Tedeschi. Così spesso a Mario attribuisce accenti che molto meglio si sarebbero convenuti a Garibaldi. Di simil genere è quasi tutta la ricordata arringa dell'atto terzo. Ne reco qualche tratto:

....E questo giorno
or sia principio della tua grandezza,
o patria mia: barbarico torrente
non più vedrai precipitar dall'Alpi:
e di gloria sarà, non di salute,
guerra con te, grande non sol, ma prima.
....Il dì s'appressa
che alla vendetta delle antiche offese
sorgano tutti, e che dir possa ognuno:
I barbari son vinti, e sempre chiuse
rimangon l'Alpi.... [1].

Lo stesso aveva detto a Boiorige:

Diverrà guerriero
ogni uom d'Italia [2].

E già in Roma un tribuno, a Mario amico, avendo osservato:

L'esercito t'aspetta....
....e liberar gli tarda
dai barbari l'Italia:

questi aveva risposto:

Essa risorga
dagli strazi sofferti, e non si turbino

(1) Atto III, scena 2ª.
(2) Atto II, scena 6ª.

gli ozi che avrà dalla vittoria; e lieta
ne sia l'Italia. Il barbaro s'affacci
dall'Alpi; ma non scenda; e qui s'ascolti
sull'ossa infami cigolar l'aratro [1].

Parimente, meglio ai soldati italiani dell'indipendenza che a Romani contemporanei di Mario si sarebbe addetta l'insistenza sul nome d'Italia in quei versi:

Non più d'Italia ai lieti campi insulti
questa barbara gente: a lei si gridi:
fuori d'Italia: e l'abbandoni; e vinta
non favelli di patti. Ove qui resti
un Cimbro solo, non vi sien parole [2].

Il coro poi de' romani soldati che chiude l'atto terzo potrebbe passar benissimo per uno de' tanti canti nazionali, ripetuti da' nostri padri, senza bisogno d'alcun ritocco. Ecco il ritornello:

Lungi, lungi la razza nefanda,
che per l'Alpi dischiuse si manda.

Ecco anche la seconda strofa:

Non più Italia in un muto servaggio
sarà scopo di barbaro oltraggio,
colla fama perdendo l'onor:
nè sui solchi perir si vedranno
quei suoi figli, cui toglie il tiranno
anche il pane che diede il sudor.

[1] Atto I, scena 3ª.
[2] Atto III, scena 3ª.

Non si capisce veramente qual Cimbro togliesse allora tiranneggiando il pane agli Italiani; come sopra non era giusto Mario, allo stesso popolo attribuendo *antiche offese.*

Per l'Austria adunque fu un'oculata, benchè inutile, misura, la proibizione del *Mario* ne' suoi Stati. Gl'Italiani del resto tutti compresero benissimo la sinfonia.

In un giornale di que' tempi (¹) così già fu scritto del *Mario* e del *Nabucco* come di tragedie simboliche (assieme ad esse è ricordato anche l'*Arnaldo*, ma in questa il simbolo è assai più vago, e rigorosamente essa è una semplice tragedia storica): « Studiavasi (il Niccolini) annunziare le grandi verità politiche, utile semente che avrebbe un giorno vigorosamente germogliato, per mezzo di tragedie allegoriche, qual fu quella del suo *Nabucco*, dell'*Arnaldo da Brescia* e di *Mario e i Cimbri* ».

Fu per la pubblicazione del *Mario* che il Carducci indirizzò al Niccolini quella canzone

Quando l'aspro fratel di Cinegira:

dove, fra l'altre cose, dice al vecchio poeta:

E in te nostr'ultimo dolore
alcun vendicatore
s'ebbe, e degli oppressori al gener vario
Procida minacciasti, Arnaldo e Mario:

(¹) *Diogene*, Palermo, 12 marzo 1861, anno IV, n. 5.

e più avanti:

E quando più da peregrino impero
 l'alta regina è stretta,
 tu affatichi il senile estro e il pensiero
 dietro l'imago de la gran vendetta?
 Ben venga Mario che del gener reo
 porta il roman trofeo
 e nel cor de' romulëi nepoti
 aderge le speranze e infiamma i voti.

Aggiungerò infine che, se estrema è in questo lavoro la miseria drammatica, ne rende tuttavia non molesta la lettura, oltrechè, come s'è già avuto occasione di rilevare, la bontà de versi, anche quella rapidità ed una certa qua e là occorrente austera concisione di tócchi. Al pensier della patrïa il quasi ottantenne poeta sentivasi pur tuttora nel ghiacciato sangue riaccender qualche favilla!

***

Abbiamo così davanti squadernata, illustrata, spezzettata tutta l'opera tragica di Giambattista Niccolini. Alla quale rivolgendo ancora un'ultima, riassuntiva, fuggevole occhiata, subito in noi sveglia un'impressione come d'abbarbagliamento la per lo più stupenda solennità de' temi. Egli aveva perfettamente intuito le grandi linee di quel nuovo, audace, sontuoso teatro nazionale che sognava la riscotentesi Italia dal profondo della sua immensa, memore anima impetuosa. E ciò precisamente è stato il primo segreto motivo de' suoi mirabili trionfi.

Dalle prime radiose facili visioni che dall'omerico e bacchico Levante (la *Polissena* e l'altre tragedie mitologiche) vennero a gettare nel Lazio il seme della cultura e della passione artistica, all'ultimo irrompere dell'emancipata ragione e del calpesto diritto popolare (l'*Arnaldo* e il *Mario*), egli tutto risentì, rievocò, ravvivò: la favola dotta e la ballata nordica, la leggenda medievale e la pagana baldoria e scettica magnanimità della rinascenza, l'assassinio nobiliare e politico, il tradimento e il martirio, la sommossa barbarica e le grandi convulsioni contemporanee. Ha insieme rivestiti di fulgida poesia i più importanti momenti, dopo la romana rovina, della nostra ritessentesi storia; tanto che anzi alcuno ha creduto, da Arnaldo a Napoleone, nella sua opera scorgere il disegno d'una grandiosa drammatica storica epopea nazionale [1]. Certo ci è nella stessa offerta una ricca trama, tolta qualche insignificante divagazione, tutta nostra.

Pari però alla nostra ammirazione per il lentamente integratosi piano generico, è la disillusione, se passiamo ad esaminare la somma delle esecuzioni particolari. Poichè subito deplorevole cosa è l'osservare a che cosa si riduce l'opera sua propriamente creativa. Ed invero, di quali nuove solenni figure ed originali importanti situazioni ha arricchita la drammatica poesia od universale o nostra? Vediamo, nel corso della sua produzione, il rigido

(1) Il GARGIOLLI.

torvo tiranno della scuola alfieriana, come la bronzea statua del classico propugnatore di libera vita e civili instituzioni, scotersi e gradatamente diversificarsi; e sostituirsi: al primo, l'ipocrisia varia e le eleganti mene dei raffinati moderni usurpatori ed oppressori (gl'inquisitori veneti, papa Adriano, il secondo Cosimo); all'altro, il fosco apostolo delle titaniche congiure medievali (Giovanni da Procida), il gentile senso cavalleresco del moderno umanitario (Antonio Foscarini), il novatore consapevole che aspira l'aure de' mutati tempi (Arnaldo). Ed è anzi precisamente in questa doppia svolgentesi serie di in sè cozzanti dualità politiche, e la quale forma della sua produzione tragica la sutura somma e quasi spina dorsale, che il suo genio particolare più s'eleva e sfavilla. Se non che, tolto lo sfolgorio del tonar tribunizio — ciò che del resto soprattutto conquideva i petti degli Italiani di que' tempi, che potevano vedervi ripercossi i loro sensi e fremiti e quando la preoccupazione nazionale confondeva e contaminava la serena percezione e valutazione estetica — se a ciò guardiamo che è scultoria individuazione di tipo e psichica investigazione, a che cosa si riducono anche questi stessi suoi eroi politici? Restano fantasimi faticosamente intuiti od artificiosamente commessi, privi di moto ed anima e vita propria: ovvero qualche cosa di raccapezzato e sulla base della verisimiglianza storica d'elaboratamente convenzionale. Peggio poi ci accade di riscontrare se uscendo dal cerchio de' tiranni e ri-

belli — giacchè non tutto il mondo, neppur l'arduo mondo tragico, consta di simili persone; quello anzi, davanti all'altra enorme massa, quasi dilegua e scompare — ci facciamo ad osservare la moltitudine dell'altre figure. Quale tra esse spicca e s'imprime nella memoria? Qual viva personalità umana, per tutta l'opera sua, s'agita ed interessa? Per riferirci particolarmente alle sue donne, di quale, tolta Beatrice Cenci che da lui in nessuna parte deriva, ci resta profondamente nel cuore impressa l'immagine pietosa ed avvincente? Si pensi alle antiche Antigone ed Elettra, alle moderne Ofelia e Desdemona, Clara e Margherita, per tacer di tante altre, e poi si consideri del nostro la freddezza ed aridità spaventevole. E ciò nonostante, la sua stessa miseria di quanti accattati tesori altrui è combinata e costituita! Parimente i suoi viluppi e situazioni, anche ne' casi più felici, altro mai non sono che uno studioso aggregato di frammenti stranieri. La stessa assoluta superficialità e sterilità si può notare in quella che dell'opera sua potremmo chiamare parte formale ed estrinseca, come, avviluppamento dialogico, addobbi d'immagini, tono ed espressione, verso. A parte la continua inesperienza del dialogo naturale e vivace, c'incontriamo sì in isfavillii, ma sempre ravvisiamo l'esperto e fine ed arguto cesellatore ed intarsiatore, non mai il divinatore e creatore. Non un'associazione nuovamente ardita e geniale, non un grido che esca dalla profonda coscienza, non una pennellata che scopra un'ignota làtebra del-

l'anima umana. Egli è l'artefice compassato e misurato — il De Sanctis parlò di *correttezza* [1], — ed insieme dagli studî e pratica scaltrito ed erudito, che le preziose pietre e fregi qua e là raccolti per tutto il campo delle quattro maggiori classiche letterature e, col tempo, anche, però sempre timidamente e dopo scrupolosa vagliatura, dalle altre nuove più salite in fiore e più in Italia conosciute, con diligenza edificando ammonta, e tuttavia qualche volta ciò nonostante non reggendogli fermamente la fibra e tremandogli la mano. Ovvero altresì, pure nel suo spirito, effetto delle molte letture, roteavano vaghi barbagli, s'avvolgevano ombre di forti fantasimi, ma non riusciva ad afferrarli e meno a fermarli con immagini concrete: di qui, leggendo le sue opere, quel continuo desiderio e presentimento d'una bellezza che poi mai non si raggiunge. E se nondimeno un fiato di vita non manca, ciò unicamente si deve ad un forte assimilato senso di classica severità, specialmente sui latini, ed alla quasi meccanica permanenza nel suo spirito di scosse prodotte dalle ripetute avide scorse della *Divina Commedia*, contemperata con un certo agile senso di greca dolcezza ed italica — influenza dell'Ariosto? — fiorentina leggiadria. Così non poteva esercitare un'efficacia duratura: riuscì però ad abbagliare i contemporanei.

Ma abbiamo accennato anche ad un secondo

---

[1] Vedi op. e loc. cit., e in fine nota VII.

potente fattore delle sue vittorie quasi strepitose: cioè la corrispondenza tra i sensi e significato de' suoi principali personaggi e le aspirazioni e palpiti delle due generazioni alle quali si rivolge. Una generazione preoccupata da troppo proseguiti e veementi ideali e passioni, non è capace di giudicare in arte equamente. Il popolo ha in ogni tempo ripetuto inni e con entusiasmo acclamato a discorsi che non avevano altro pregio se non di rispecchiare sinceramente ciò che gli tormenta i desiderii ed incita le speranze. Così l'intimo tumulto e profondo consentimento integrava ed animava ogni freddezza e difetto d'artistica espressione. Anzi, nel caso speciale del Niccolini, alle vistose speciosità dell'arte s'accompagnava, sotto questo rispetto, anche qualche cosa della verità della stessa. Arte non drammatica, ma lirica, cioè lirico-satirica, in quanto il Niccolini scriveva sotto l'ossessione e persecuzione del sentimento patriottico, italiano liberalesco, in lui ne' più riposti visceri penetrato ed abbarbicatosi come una seconda e più gagliarda anima e vita, e cui rendeva con ischiettezza ed efficacia. Sotto le apparenze dell'impalcatura ed ingombro scenico ed erudito, fervido batteva l'ale il giambo feroce e rincoratore ed a questo applaudivano e dallo stesso venivano accesi e travolti le ire ed i cori italici. Come l'Alfieri era stato l'acre grido rabbioso indefesso turbolento dell'umana coscienza e dignità conculcate, così il Niccolini fu per quasi mezzo secolo la varia melodiosa voce accorata e robusta della coscienza d'una

grande nazione oppressa ed infrenata da sacerdotale barbarie ed interna tirannide ed esterna usurpazione. Come il teatro dell' Alfieri era stato il più violentemente riscotitore ed emancipatore, così il suo fu il più comprensivamente nazionale. Ogni nuovo componimento del Niccolini, era un nuovo doloroso gemito dell' anima italiana implacabilmente offesa. Egli si manteneva come il tenero palpitante cuor della patria: ovvero la vigile scolta che con ansia e sensibilità materna dello stesso ascolta e segnala e ripete i brividi. Ne' fati, il sacro deposito e tradizione della forza e pensiero dell' incorrotto ferrato libero Lazio, deposito recuperato nel poema di Dante, asseverato nel verso d' Alfieri, ebbe ne' tempi di tristezza più acerba guardatore precisamente il Niccolini: il quale a sua volta, mancando, lo trasmetterà intero a Giosuè Carducci [1].

Abbiamo osservato nel *Mario* un accenno a rivendicazioni democratiche e sociali. Ora, le allusioni del *Mario* non sono un fenomeno isolato; esse trovano complemento e spiegazione nelle ultime liriche, in quelle cioè del *Canzoniere Nazionale*. Ivi il Niccolini, a sbalzi, vien come ad abbozzare un intero programma democratico radicale e sembra

[1] Questi era ancor vivo quando compii l' opera di rivedimento ed in qualche parte anche d' integrazione di questo lavoro, steso, del resto, cinque anni fa. Al Carducci come ancor vivente si riferiscono adunque e questa e le altre superiori qua e là sparse allusioni. Le ho poscia lasciate, sostanzialmente sempre, spesso anche formalmente intatte.

come segnare gli esordî d'una nuova poesia riflettente le aspirazioni del moto allora soltanto incipiente e come in incubazione ora possente e minaccioso di rivendicazione proletaria. Così, in un momento di baldanzoso trasporto, cantava sul principiar del 1850:

> Non odi tu che crolla
> ogni edifizio antico,
> che l'errore innalzava, e cade alfine
> fra suono e polve delle sue rovine?...
> ....Ora non v'ha più plebe:
> non v'ha mortal sì umíle
> che calpestar si possa impunemente! [1]

E nel settembre:

> Ognun la forza avrà nel proprio dritto:
> cesserà la cagion d'ogni delitto.
> Dell'arbore diletto
> ch'egli piantò, ciascun sedendo all'ombra,
> sarà da forza di gentile affetto
> ogni cura disgombra:
> tutti fratelli uniti;
> bella quïete, e sol pel Vero arditi....
> Per la bella equità che persüade,
> e allo sdegno crudel chiude le strade,
> si fuggirà la guerra,
> e d'altro sangue umano
> non si vedrà contaminar la terra....

(1) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, pp. 102 e segg.

Vede l'amore irradiar tutta la terra ed unica cura il lavoro ([1]). Celebra quindi in un sonetto la *Stampa* come divulgatrice del vero ed affratellatrice de' popoli ([2]); ed un altro sul *Telegrafo* così conchiude:

> Ben verrà tempo che da te congiunti
> i più lontani popoli saranno,
> come giunge la luce in tutti i punti:
> e deriso il poter d'ogni tiranno,
> i popoli da lor non fien più munti:
> oh fortunati quei che lo vedranno! ([3])

E così prosegue vaticinando un'êra libera da tiranni, da ogni guerra, d'universale fratellanza ed amore ([4]). Nel marzo del '53 più chiaramente grida:

> Padre della virtù regni il lavoro;
> e il poverel digiuno omai si sfame ([5]).

Nel settembre vede la suprema vittoria della virtù e dell'intelligenza:

> E faccia la virtù gli uomini uguali....
> E la potenza omai resti all'ingegno ([6]).

([1]) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargioli vol. IV, pp. 108 e segg.

([2]) Ivi, p. 111. Si confronti con quello del Carducci, nelle *Rime Nuove: La stampa e la riforma.*

([3]) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, p. 112.

([4]) Ivi, pp. 161, 168.

([5]) Ivi, p. 194.

([6]) Ivi, p. 279.

E ripigliava del dicembre:

> Ed un nodo d'amore omai congiunga
> d'Europa e d'Asia i popoli infiniti (¹).

Si confronti con ciò che augura Mario nella tragedia:

> I diademi
> stiano ai piedi di Roma, e sia congiunta
> in un sol nodo la famiglia umana (²).

Nel febbraio del '54 domanda:

> Quando il giorno verrà che ognun ripigli
> i suoi diritti, e più non giaccia oppresso
> . . . .
> l'uomo....?.... (³).

Nel maggio si duole ed impone:

> Il pane al poverel nega e rinserra
> la crudeltà del ricco, ahi vitupero!...
> Abbia l'opra mercede, e non rimanga
> l'operosa virtù giammai mendica....
> Riverenza all'aratro ed alla vanga,
> che fa l'uomo migliore, e lo nutrica! (⁴)

(¹) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, p. 299.

(²) Atto V, scena 6ª.

(³) *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. GARGIOLLI, vol. IV, p. 320.

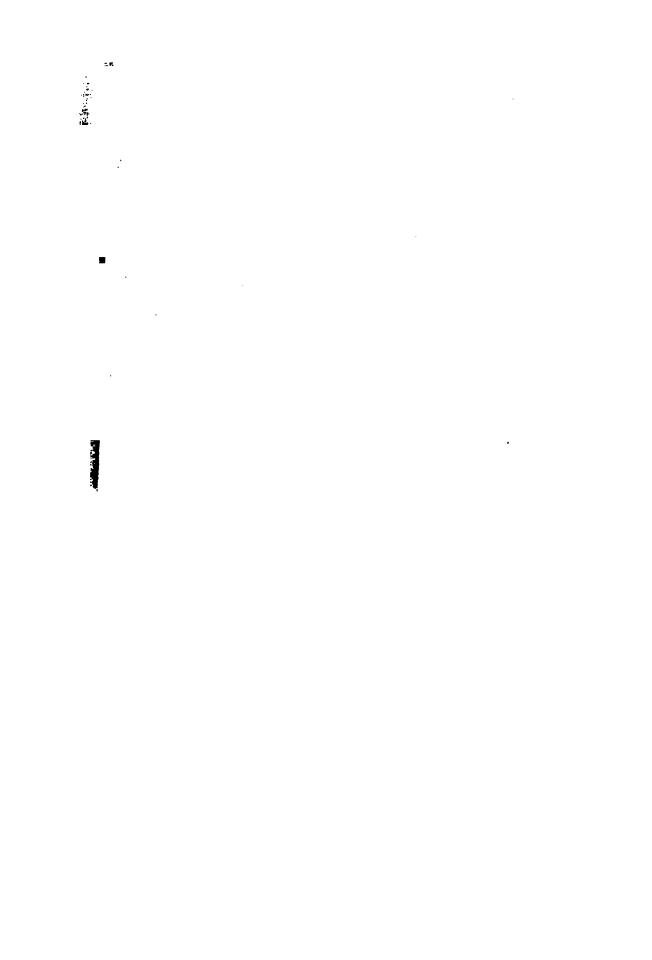
(⁴) Ivi, p. 348.

Infine, in un sonetto senza data, il nuovo sognato avvenire umano così vagheggia:

Allor di pura luce il ciel sereno
  arder vedremo; e fia la terra e l'onda
  e l'aer tutto di dolcezza pieno;
E in tutte l'alme una virtù profonda;
  e in tutto il mondo troverassi almeno
  una voce d'amor che ti risponda [1].

È facile in questi ultimi aneliti e rivelazioni del suo spirito notare una qualche trepidazione e slegamento e come il balenare d'una face pressochè inaridita; ma se meno felice è il documento poetico più importante appunto è quello umano, perchè così più sincero. Di modo che non è soltanto, col Guerrazzi, il caso di sostituire, a proposito di questi estremi parti della sua musa, al ragionamento l'adorazione [2], ma altresì d'osservare ammirando di quali nuovi sfavillìi ed illimitata comprensività d'affetti generosi ed indefinito perfezionamento ed adattamento fosse capace la ghibellina ribelle fibra degli avi nostri, ristorata sui classici antichi, erudita sui moderni filosofi.

[1] *Opere edite ed inedite* ecc., racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, p. 491. Si cfr. anche pp. 107, 207, 230-31, 275, 292, 315, 352, 355-58, 361-62, 425, 490, 492.

[2] Vedi nota VIII.

AGGIUNTA DI NOTE

I. (Pag. 11). — Il Benedetti non credeva la storia di Francesca da Rimini molto acconcia ad esser trattata pel teatro. Così infatti nella sua *Lettera seconda al conte Napione*, parlando della poca tragediabilità degli argomenti moderni, s'esprimeva riguardo a questo (si noti che sapeva già del lavoro e del successo del Pellico): « Il solo Dante offre la Francesca, ma sembrami che quel soggetto, bello di altronde in molte sue parti, urti in un grande scoglio circa alla catastrofe. Come fare uccidere da Lancillotto i due amanti ad un tempo, se pure non si fa per narrazione, compenso per cui la fine riuscirebbe più fredda, e forse di niuno effetto? Anche il germe di questo soggetto è greco, trovandosi nell'Atreo e Tieste: tanto è vero che le idee primordiali del bello stanno là ». Vedi *Op. di Fr. Benedetti*, vol. II, p. 466.

II. (Pag. 39). — Io stesi, come dichiaro nella lettera dedicatoria, questo lavoro fin dal 1902 (cioè durante l'anno scolastico 1901-2); e lo presentai verso la fine di quel settembre quale Tesi per ottener la Licenza in Lettere al R. Istituto di Studi Superiori di Firenze (pervenne a quella Segreteria precisamente il 29 di detto mese). Non potei dunque allora valermi dello splendido *Ottocento* dell'ill.mo prof. Guido Maz-

ZONI, poichè non ne erano ancora usciti che pochi fascicoli, e sul Niccolini credo solo quanto si riferisce ai suoi primordi ed alle prime tragedie mitologiche: io anzi veramente non vidi che i fascicoli già usciti nel giugno; poichè l'estate, lontano dalle biblioteche, mi limitai a ricopiare il mio lavoro già abborracciato. Nella sua bontà lo stesso prof. Mazzoni invece, come mi ha detto alcuna volta e come vuol ricordare con qualche nóta in fine dell' opera sua, non trovò del tutto vuoto ed inutile il mio zibaldone. Nè io dopo, questo ripulendo per la stampa, ho stimato opportuno far nuovo ricorso al medesimo *Ottocento*, per non ingarbugliar più oltre questa faccenda della paternità. Ci tengo, in tanta mia povertà somma, a prevenir sollecitamente ogni eventuale accusa d'indebita appropriazione: del resto, quanti sono stati scolari del Mazzoni, sanno benissimo di qual generosità egli sia nell'aiutare i lavori scolastici de' suoi alunni; e temo che resterei viceversa all' asciutto, se avessi a specificare quanto del presente studio a lui risale per lumi orali e consigli, avviamento bibliografico, facilitazioni d'ogni sorta. Quell'anno appunto anzi egli tenne un corso di lezioni sulle vicende della tragedia italiana prima dell'Alfieri; ed io fui tutto orecchi e procurai bene d'approfittarmene per imparare un po' di metodo in questo genere di critica: ma da simil parte il merito fu dunque un pochino anche mio.

III. (Pag. 107). — Si osservino anche queste punzecchiature ai romantici contenute nelle note all'*Arnaldo*: vedi *Opere edite ed inedite* di G. B. NICCOLINI, raccolte e pubblicate da C. GARGIOLLI, vol. I. Pag. 279: « Che l'abate di Chiaravalle fosse grandissimo nemico della scienza profana e secolare, fu notato di sopra; *e i pii Romantici* udiranno con piacere che nelle biblioteche del suo Ordine non si trovano mss. di Classici antichi ». Pag. 289: « Il Petrarca, che per alcuni romantici è chiamato un grasso canonico innamorato di Madonna Laura, desiderò più di qualunque Italiano dei suoi tempi la libertà della patria.... ».

IV. (Pag. 269). — Recherò qui, per dare un'idea del modo che teneva il Niccolini nel buttar giù e condurre a termine e correggere le sue scene, la 3ª dell'atto V, di questa tragedia, nelle tre forme che ebbe successivamente (le prime due ho tratte da' mss. della Laurenziana, la terza dalla tragedia a stampa: le lacune corrispondono ai luoghi che mi son riusciti inintelligibili, giacchè, com'è noto, il Niccolini usava d'una calligrafia pessima).

A. *Dalla prima bozza (è il primo getto, autografo)*.

« So che m'amava: e questa per me è così grata novella che mi piace d'averlo saputo a costo della vita....

....al ciel non chiedo
del mio morir vendetta: in questa schiava
Italia.... ove l'infamia piace
più del delitto, gloriosa io cado
vittima dell'onor. Oh Dio! potessi
scriver col sangue di Teresa il nome
e baciarlo morendo. Ah! tacer deggio

e tu stessa infelice devi nascondere il tuo peccato.

Un giorno nota fia la pietosa istoria, e ogni gentil donna dirà piangendo:

Dammi un amante uguale, e questo orrendo
carcere avrà il titol dell'amore.
....oh s'io potessi
veder Teresa.... oh Dio, non venga
la sventurata, e onor l'affreni.... oh no
esser non può.... oh tu Dio dell'amore perdona
a quei che molto amò.... ah l'amor mio

e lo consacrò

la morte.... e sia concesso
. . . . ».

B. *Dalla bozza data a copiare ai recitanti.*

«Nel ms., che non è autografo, sono di mano dell'autore correzioni che modificano la scena nella guisa che poi fu stampata»

Nel cor de' miei nemici ha posto il cielo
un pietoso consiglio.... e ver ch'io moro
lungi da tutti.... ma diviso a forza
dalle braccia d'un padre, udir l'addio
d'un mesto antico che al dolor si lascia,
tacersi in mezzo alla pieta di quelle
lacrime venerande, ah questo al certo
era un crudel momento, e Dio benigno
a questa prova il mio valor non pose....
Del sangue mio vendetta al ciel non chiedo,
ché della morte e la cagion sì bella
quanto esser può della più nobil vita.
Nella citta dove l'infamia piace
più del delitto, gloriosa io cado
vittima dell'onore: un lieto istante
col mio sangue acquistai.... Fu quell'istante
un secolo per me. Seppi che m'ama
colei che tengo nel pensier celata,
e nomar qui pavento!... Se viver seco [illegible],
gia mi fu tolto, io moriro per lei.
Oh sventurato! ne morendo io deggio
desïarla presente.... allor la morte
non sarebbe un dolor.... almen potessi
su queste inesorabili pareti
scriver col sangue l'adorato nome,
e baciarlo spirando:... Oh Dio! che dissi!
ne' suoi palpiti estremi il cor potrebbe
mandar sul labbro la fatal parola.
No, l'alma fuggitiva il noto impeto
riterra sul suo frale.... Oh che non venga
qui la misera donna, e onor la freni,
quell'onor per cui moro, e non mi pianga,
ché quel crudel nol sappia.... Ah, ch'io nel core
sento una pace che non da la terra
ché l'amor mio fu puro, ed or la morte

sacro il farà. - Forse fia nota un giorno
questa dolente istoria, e alzando al cielo
ogni donna gentil l'umido ciglio,
chiederà che le doni amante uguale,
e il titol dell'amore avrà l'orrendo
carcere ov'io fui chiuso.... Or nulla io temo.

C. *Quale si trova nella tragedia a stampa.*

Nel cor de' miei nemici ha posto il cielo
un pietoso consiglio.... È ver ch'io moro
lungi da tutti.... ma staccarsi a forza
dalle braccia d'un padre.... ah! questo al certo
era un crudel momento, e Dio benigno
a questa prova il mio valor non pose....
Nella città, dove l'infamia piace
più del delitto, glorïosa io cado
vittima dell'onore; un lieto istante
col mio sangue acquistai.... Se viver seco
già mi fu tolto, io morirò per lei.
Su quest'orride mura almen potessi
scriver col sangue l'adorato nome,
e baciarlo spirando.... Oh Dio, che dissi!
nei suoi palpiti estremi il cor potrebbe
mandar sul labbro la fatal parola....
No; sul mio frale riterrà l'impero
l'anima fuggitiva. Or nulla io temo.

Non sarà fuor di proposito aggiungere le parole di quel curioso tipo di bizzarro, fanatico e galantuomo, nostra vecchia conoscenza, che fu il Pieri *Memorie inedite*, 1846, 16 decembre. Citato dal Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, vol. I, pp. 121-22 : « Il Niccolini vede e rivede, tocca e ritocca le cento volte le cose sue, e pargli sempre di poter far meglio quanto ha fatto, lavora insomma come tutti i grandi poeti e letterati antichi e moderni, lavora come lavorava a' giorni nostri un Monti, un Foscolo, un Leopardi, e quell'anima benedetta del mio Pindemonte ».

V. (Pag. 328). — Ecco di questa lettera la parte più interessante: « Andai a trovarla, saranno venti giorni, ed ella mi disse: la vostra tragedia anderà sulle scene venerdì dopo tre prove. — Son poche — risposi; ed essendovi il..., il discorso fu nell'istante rivolto ad altro argomento. Ella ragionò a lungo sull'infelicità comune a tutti gli attori, sulla molteplicità dei teatri di Firenze, sui privilegi che bisognerebbe concedere alla Compagnia. Non misi bocca in tutto questo, quando la trista, dopo aver detto ch'erano rovinati, si rivolse a me, e disse: *Niccolini, mi volete rovinare anche voi.* — Come! — risposi io meravigliato. — Certo ho inteso giovarvi: ma se fate mal volentieri la parte di madre, non si reciti più la *Matilde*. Voi me l'avete chiesta: io non vi ho cercata —. Allora costei rispose: — Dubitate voi dei miei talenti? Io mi stimo quanto Dio —. — Mi dispiace che sua Divina Maestà debba abbassarsi tanto da recitare i versi di una povera creatura come son io — risposi. — Il dubitare di me è una bassezza — replicò la superba. — Che bassezza! io ne sono incapace — soggiunsi. — Ma ditemi — disse la malvagia — volete voi guadagnare sulla recita? — — Ah, malvagia! — gridai — ringrazia il sesso e la sventura.... puoi tu crederlo?... *E qui le ricordò un suo atto di liberalità verso un attore*. Io voleva aggiungere che per la sua beneficiata le donai una medaglia d'argento, di quelle che si dànno ai giovani premiati, quantunque malissimo recitasse la parte di Antigone. Ma temei d'avvilirmi, rimasi nel silenzio dell'ira, e senza potermi movere lasciai finalmente la tana di questo mostro, richiesi il mio manoscritto al Modena direttore della Compagnia, lo riebbi e tutto è finito. Le cose ch'ella disse per mortificarmi come autore le ho tralasciate: ma ingiuriarmi nell'onore! Suppormi delle basse mire, mentre è noto a quanti hanno recitato le mie tragedie, che io non prendo ma dò. S'ella era un uomo, in me era tanto di rabbia e di forza, che l'avrei gettata dalla finestra ». È certamente, per la biografia del Niccolini, un documento psicologico importantissimo.

VI. (Pag. 493). — Di questo corredo di documentazione epistolare, trascrivo alcuni dei brani più importanti.

a) Lett. 148, 30 aprile 1831: alla Pelzet.

« Io lavorava, e fra pochi giorni tornerò a lavorare, su *Lodovico il Moro*, nel quale la vostra parte d'Isabella di Aragona sarebbe, s'io la sapessi fare, la più importante e la più bella ».

b) Lett. 154, 31 ottobre 1831: al Bellotti.

« Il soggetto, per quello ch'io sappia, è nuovo, e mi sembra bello: questo fatto forma epoca, perchè cominciano allora tutte le sventure d'Italia, e i caratteri di Lodovico il Moro, d'Isabella d'Aragona, di Beatrice d'Este, di Carlo VIII, e dello stesso Giovan Galeazzo, possono riuscire molto interessanti, qualora io gli sappia ben trattare. I più degli istorici sono concordi nell'asserire che Giovan Galeazzo fosse ucciso da un lento veleno: bramerei di sapere da voi se la popolar tradizione abbia serbato costà qualche particolar circostanza di questo fatto che, come non di rado avviene, gli scrittori abbiano passato sotto silenzio. Nel mio piano ho finto che il Moro, temendo la pietà e l'incostanza di Carlo VIII, che, come si sa dal Comines, cominciò subito a sospettare del suo perfido alleato, si liberi col veleno del suo nipote già infermo: ho lasciate nell'oscurità le cagioni della sua malattia, la quale il Moro fece spargere che derivasse dall'abuso dei diritti maritali. Il posticipare l'avvelenamento mi è sembrato necessario: ditemene il vostro avviso, e siatemi cortese dei vostri consigli, dei quali faccio grandissima stima. Io, oltre al Guicciardini, che ho dovuto meditare per conoscer l'indole dei tempi, ho letto il Corio, il Verri, il Rosmini. Se vi è qualche libro che possa giovarmi, datemene contezza, che ve ne sarò eternamente grato ».

c) Lett. 155, novembre 1831: al Bellotti.

« I vostri consigli intorno all'argomento di *Lodovico il Moro* sono pieni d'accorgimento: ad esso Moro conviene at-

tribuire la malattia antecedente e la morte di Galeazzo. Il Guicciardini narra che.... Ma non trovo ostacolo nel supporre due avvelenamenti, uno d'antica data onde procede il male di Galeazzo, e l'altro onde nasce la sua morte pressochè subitanea. Vi ricordate di quel Gemin ottomanno, fratello di Baiazet, cui papa Alessandro diede quella polvere bianca, la quale pian piano entrando nelle vene vi lavorava a termine? L'esempio è contemporaneo, e quel pontefice fu, come Lodovico, gran parte dell'italiane sventure. Mi pare che il personaggio di Galeazzo possa rendersi interessante, e se dobbiam credere alla lettera d'Isabella d'Aragona riportata dal Corio, non era inetto qual volea darlo a credere Lodovico. L'Aragonese può offrire il modello della tenerezza coniugale, come Beatrice d'Este quello dell'ambizione ».

VII. (Pag. 663). — Anche dopo il nostro paziente studio, non ci è lecito d'intaccar molto la sostanza del giudizio del De Sanctis, del quale ecco la parte principale: « In Niccolini vedete idee che sono di altri; spesso lo dice egli stesso con molta candidezza: non sono originali, e non le ha studiate, e non vi si è profondato, nè si è sollevato un poco a guardarle dall'alto; sì che manca il calore interno, da cui nasce la verità dell'espressione.... L'espressione o stile è la fisonomia del mondo creato da noi; quando in noi non c'è lavorio, cosa può essere il nostro stile? Quello che è lo stile di Niccolini, una bella statua, castigata, levigata, senza crespe, senza errori, talora ammantata di porpora, brillanti descrizioni, frequenti tirate e movimenti oratorii, specialmente nelle tragedie. Ma alla statua manca qualcosa, le manca l'occhio; e l'occhio è lo stile, l'espressione esterna di ciò che è dentro ». Op. cit., p. 555. Opino però che riferito non esclusivamente alle produzioni dall'*Arnaldo da Brescia* in poi, sia un tantino esagerato.

VIII. (Pag. 669). — Il Guerrazzi, a difesa delle *Poesie nazionali* del vecchio Niccolini, tra le altre cose scriveva:

« Per me quando vedo il vecchio venerando col capo canuto appoggiato alla mano raccogliere nell'anima scintille, ultime forse.... di amore di Patria, di laude per la libertà, e pei generosi campioni di quella, e a stento notarle sopra la carta, questo pensiero investe come torrente di luce la immagine che mi si affaccia allo spirito, e non ragiono, ma adoro ». Vedi *Opere edite ed inedite* di G. B. Niccolini, racc. e pubbl. da C. Gargiolli, vol. IV, p. 680.

CORREZIONI E RITOCCHI

(Dove due forme sono contrapposte, a destra sta la corretta).

Pag. 13. *Si levi il punto dopo i due richiami.*

» 14	linea 5ª	personale	passionale
» 18	» 7ª	coll'aiuto, di	coll'aiuto di
» 45	» 8ª	potremo	potremmo
» 46	» 25ª	potremo	potremmo
» 59	» 13ª	oltimo	ottimo
» 62	» 30ª	vestire....	vestire
» 80	» 25ª	interrotto	indiretto
» 102	» 13ª	dela	della
» 105	» 17ª	allegre che	alle greche
» 114	» 12ª	si	sì
» 115	» 18ª	quel	qual
» 121	» 23ª	quale Calcante	quale così Calcante
» 123	» 6ª	a condurla	di condurla
» 123	» 6ª	palese	palesi
» 125	» 10ª	per la sua	per la propria
» 125	» 29ª	quella	questa
» 133	» 17ª	dalla	della
» 134	» 20ª	e nell'empiezza	o nell'empiezza
» 164	» 6ª	cosi	così
» 208	» 14ª	l'Home	l'Home,
» 212	» 17ª	come stile	come di stile
» 218	» 27ª	forse	fosse
» 223	» 11ª	come, disperato	come disperato
» 238	» 2ª	*ovvero:* mi trovo! Deh ch'io non diventi pazza! Soave	
» 252	» 3ª	Vedi VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol. II, p. 55 nota, dove è riportata parte d'una lettera del Carmignani al poeta.	

Pag.	linea		
253	20ª	gli fa	le fa
» 274	» 23ª	1866	1766
» 275	» 2ª	primi	primi mesi
» 304	» 23ª	per così,	per così
» 304	» 27ª	esprimersi	esprimere
» 316	» 3ª	a teatri	a' teatri
» 329	» 12ª	Castoro	castoro
» 335	» 28ª	la medesima	la medesima.
» 336	» 1ª	dell'inganno	dell'inganno.
» 338	» 14ª e 19ª	Vedi VANNUCCI, *Ricordi* ecc., vol. I. p. 62, testo e nota 2ª.	
» 364	» 19ª-21ª	*Il capoverso voleva dopo* componimento.	
» 393	» 20ª	Trustly	Trusty
» 397	» 11ª	secondo	seconda
» 398	» 4ª	cosi	così
» 402	» 30ª	Atto II.	Atto V
» 404	» 25ª	Atto II.	Atto V
» 416	» 24ª	1882	1282
» 423	» 18ª	sposa	a sposa
» 431	» 13ª	del poeta	dal poeta
» 448	» 30ª	pp. 381-82	vol. I. pp. 381-82
» 452	» 5ª	quattro.	quattro
» 466	» 5ª	esurpatore	usurpatore
» 512	» 15ª	*Wallenstein*,	*Wallenstein*.
» 516	» 28ª	La donna:	La donna.
» 566	» 25ª	violenti	violente
» 569	» 5ª	vi appare	appare
» 574	» 19ª	esortarlo	esaltarlo
» 609	» 10ª	la Scozia	La Scizia
» 610	» 12ª	cio	ciò
» 643	» 4ª	inolte	inoltre

INDICE